



CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 21

July 2009

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Sophie Sarah Esch
Travelers and Littérateurs at the Banks of the San Juan River: Intertextual Fluxion and the Desire for Universality (in Texts by Ephraim G. Squier, Mark Twain, José Coronel Urtecho and Gioconda Belli)
- Marlene Gottlieb
La evolución de la antipoesía: un siglo, un milenio más tarde
- Cristina Guiñazú
Los múltiples laberintos en La pesquisa de Juan José Saer
- Silvia Lorente-Murphy
Dos aproximaciones a la figura histórica de Ines Suárez: Jorge Guzmán e Isabel Allende
- Edward Lybeer
Notes on Bolaño's "Vanguardia inexistente"
- Esteban Mayorga
Gonzalo Fernández de Oviedo: la piña, la iguana y su representación en prototipos
- Alex Ramírez-Arballo
Los fantasmas de la canícula: historia, memoria e imaginación en la obra de Miguel Méndez
- Sara Rosell
La detectivesca de Latinas en los Estados Unidos: Lucha Corpi, Alicia Gaspar de Alba, Michele Martínez y Carolina García-Aguilera
- María del Carmen Saen de Casas
La mayor desgracia de Carlos V: didáctica y propaganda al servicio del régimen de Olivares
- Judith Sierra-Rivera
En la réplica del mí: performance queer y tradición literaria en Reróticas, de Liliana Ramos Collado

- Macarena Silva Contreras
El parir de la escritura A media asta de Carmen Berenguer

Notas/Notes

- Vera Helena Jacovkis
Nueva narrativa argentina: el realismo "agrietado" en Los mares de la luna, de Luis Sagasti
- Carolina Rocha
Violence and Masculinity in Popular Argentine Cinema of the 1990s

Reseñas/Reviews

- Janis Breckenridge
Cristina Feijóo. Afuera
- Bécquer Medak-Seguín
David William Foster (ed.), Latin American Jewish Cultural Production.

Travelers and Littérateurs at the Banks of the San Juan River:

Intertextual Fluxion and the Desire for Universality (in Texts by Ephraim G. Squier, Mark Twain, José Coronel Urtecho and Gioconda Belli)

Sophie Sarah Esch

Free University of Berlin

Oh, happy land, *Mahoma's paradise!*
Nicaragua, grand, divine the plan,
To link two oceans with a ship canal;
Grand, immortal will be thy future fate,
Thy name well known to every state.
[...]
The British flunkies may rave and sputter
About Kinney, Walker--"filibuster"--
But Yankee pluck and Yankee enterprise
Will soon possess *Mahoma's paradise*"
(Patrick Cudmore 1892, cited in
Brannstrom 61)

There exists a river in Nicaragua where all the stories meet: The San Juan River, roughly 200 kilometers long, part of the border with Costa Rica, once at the center of colonial power struggles in the Caribbean, passage to the Californian gold fields, national, history-laden symbol in Nicaragua and one of the remotest and least populated areas of the country; the place where the 'geographic destiny' (IHNCA 5) of the nation – an interoceanic canal – was supposed to come true but never did. The great national desire for universality is, in a way, buried here.

This space primarily came into being through literary texts. There are huge amounts of texts that have imagined, described and thus created this space: The first known texts about the river stem

from the conquistadors, but the 'boom' of literature about the San Juan River took place in the 19th century: European and U.S.-American diplomats, engineers, scientists, *littérateurs* and adventurers traveled along the river for transit purposes or for canal surveys and wrote about it. These texts triggered a powerful narrative which was taken up by the Nicaraguan elites: These strips of land were chosen to be the route for the world trade; an interoceanic canal would boost world trade and bring progress, civilization and prosperity to Nicaragua (see Kinloch; J. L. Rocha).

Against all hopes, the Nicaragua transit route became obsolete due to the transcontinental railways in the US, and the interoceanic canal was built in Panama. The Nicaragua Canal turned into a ghost haunting Nicaraguan politics and society ([1](#)), but the literature fell silent until a (so conceived) national Nicaraguan literature would enter the stage and start to reclaim and particularly to re-signify the space of the San Juan River for the nation.

One of the first texts to break the silence is *Rápido tránsito. Al ritmo de Norte América* ([1953] 1959), autobiographical essays/travelogues by José Coronel Urtecho, leader of the Vanguardia movement and a very important figure in the literary scene in Nicaragua in general. He, who is one of the few Nicaraguans who actually lived at the river, sees to it that the river space reenters the literature and starts to weave it into a net of different intertextual relations in his essay. For this purpose he engages especially those texts which at their moment brought the space into being and thus put the river onto the (literary) world stage: the travelogues of the 19th century. Coronel puts special emphasis on both the text *Nicaragua, its People, Scenery, Monuments, and*

the Proposed Interoceanic Canal with Numerous Original Maps and Illustrations (1852) by Ephraim G. Squier (2), U.S. diplomat and researcher, who came to Nicaragua around 1849 on a canal mission, as well as the travel diary of Mark Twain, who passed the San Juan on transit in 1866. This maneuver is then taken up again 43 years later by Gioconda Belli, probably the internationally best known contemporary Nicaraguan author, in her novel *Waslala. Memorial del Futuro* (1996), which is in part a homage to her mentor Coronel and also a search for the utopias of the nation.

Now, the purpose of this article is to show how Coronel's and Belli's texts, in their intertextual interaction with Squier's and Twain's, not only revise the powerful narrative of the canal (as one of progress) but moreover re-signify the space of the river for the nation by depicting and construing it as a literary space. In a final step I shall then discuss how this constitution aims at the Nicaraguan desire for universality.

A Narrative of Progress Revised

The hybrid text *Rápido tránsito* deals with the strange U.S. and European travelers at the San Juan River, with the travels of the narrator to the USA and with his encounters with U.S. literature. Rivers are the leitmotif that connects the seven chapters, which could also be read as separate essays (3): the San Juan, the Mississippi, the stream of people in New York, and the Concord River.

Somewhat surprising, the first chapter “Viajeros en el río” – the one about the San Juan River – hardly mentions the canal at all. Still, I would argue that the whole book – through a critique of progress – is drafted against the idea of the canal.

Defending his “soledad casi sagrada” (3), which he found at the San Juan River, the narrator starts an ambivalent dialog with Squier's text and shows a skeptical attitude towards the canal.

While Squier had concluded his first chapter about San Juan del Norte with the following remark:

The habits of the natives were unchanged in the space of three hundred years; [...] They little thought that the party of strangers, gliding silently before them, were there to prepare the way for the clanging steamer, and that the great world without was meditating the titanic enterprise of laying open their primeval solitude, grading down their hills, and opening from one great ocean to the other, a gigantic canal. upon which the navies of the world might pass, laden with the treasures of two hemispheres! (Squier 70).

Coronel now finishes his first chapter with the following thoughts, which can be read as an answer to Squier:

La soledad es cada vez mayor y más bella en el río. Tal vez el río se pueble un día, como pensaba Squier; naveguen barcos y gasolinas; pasten caballos y ganados de raza en sus llanos y en los gramales de las lomas; se miren en sus orillas hermosas casas tropicales y en muchas de ellas libros americanos y retratos

de poetas. Tal vez la soledad y la belleza primitiva queden sólo en los libros. Tal vez la selva vuelva a cubrirlo todo. Todo depende (Coronel 24).

Maintaining still a certain ambivalence here, one can encounter more and more explicit critiques of a certain economic-technical form of progress throughout the book: the shock about the industrialized Mississippi, the unbearable rush in New York. In all this, the San Juan River turns out to be a holy refuge – possible only because the canal has not been built as Squier had expected it. This sublime critique surfaces most palpably at the end of the whole book, when the narrator declares the San Juan to be his personal Walden: "Todos los hombres tienen, aunque lo ignoren, su propio Walden. El de Thoreau puede ayudarnos a descubrirlo. Yo vuelvo ahora al mío, donde – en un pequeño estante de libros – el de Thoreau me espera" (Coronel 225). With Coronel's recurrent reference to the famous transcendentalist and his treasured text, the simple life in unison with nature becomes the new utopia, one which certainly would have been destroyed through the canal.

Coronel pulled away from politics and in some way took refuge at his wife's finca by the San Juan River. In this sense, the river also plays a particular role in *Rápido tránsito*. According to the literary scholar Leonel Delgado, "el río le sirve [a Coronel] como espacio, precisamente, para echar las bases de una utopía social en la que se articule de manera diferente el progreso y la identidad" (Interview, March 2008). Hence, *Rápido tránsito* aims at showing that the Nicaraguan nation can also build itself differently; it does not need the canal and the U.S. paradigm of progress to become a nation. One only has to read between lines to conceive the other possible meanings of the San Juan River. Based on the literary autonomy which the river renders possible

due to its distance to the centers of power in the country (León, Managua, Granada) one can think differently and keep on searching for the utopias of the nation.

The critique of progress becomes even more evident in *Waslala*, which does not only reincorporate Coronel's ambivalent answer to Squier into the novel but also takes an even more negative stand on the issue of the canal.

The novel takes place in the future, where there is still no interoceanic canal, but only one from the Pacific to the Lake, and its only – quite allegoric – function is to bring the waste of the world to the war-torn country Faguas (4). The whole novel is full of such obvious allegories and morals, which all hint at a shared message: the promises of progress will not come true in a country like Faguas/Nicaragua; in the novel's 'dependency theory for dummies', the not-even-interoceanic canal brings only the world's leftovers and even deadly (radioactive) cargo. Objects of these outside modernities – although creatively adapted – remain strange, exotic artifacts in Faguas, e.g. in the museum of Mr. Platt (Belli 117).

The critique of progress is also voiced through the two U.S.-American figures of the novel, the journalist Raphael and the scientist Morris, both of whom enter into a crisis in the light of the heavy contrasts between 'their world' and the one of Faguas: Their only function in the novel is to name and recognize the non-fulfillment and/or the negative consequences of progress in Faguas.

The novel also formulates a critique of progress on yet another level: While Coronel reinforces his anti-progress-argument through direct reference to the transcendentalist Thoreau, Belli draws upon genres related to romanticism and plays with the science fiction genre to state her point. Belli uses elements of science fiction without pulling through with it (Mackenbach “Unbewohnte Utopie” 500). From my perspective, she does so to insinuate that science fiction is an impossibility in a country like Nicaragua because it is only possible in a framework of “Western” progress. Rather, the novel works with the structure of German romanticist novels, as the literary scholar Werner Mackenbach has already convincingly demonstrated (“Die blaue Blume im tropischen Urwald” 319-321). Furthermore I would argue that the novel has an even more basic structure related to romanticism: the fairytale, in which a princess (Melisandra) goes on a quest (the search for the utopian place Waslala) and is helped by a prince (Raphael) and even a magical animal (the parrot).

It seems that, in the “postmodern hell” (Mackenbach “Unbewohnte Utopie” 499) depicted in the novel, the fairytale is the only possible structuring element and possible bridge to the international solidarity movement (5). Thus, the references to genres in *Waslala* not only serve as a critique of progress and the development paradigm, but open up a broader context. The idea that the nation can fulfill its 'destiny' only through the construction of the canal is denied just as it is in *Rápido tránsito*.

Rather, both authors make use of different literary strategies to write against the narrative of the canal and try to suggest other readings and writings of the San Juan River, which we shall see in the following.

The San Juan River as Literary Space

As already mentioned, it is greatly due to travelogues that the (inter)national narrative around the canal came into being. However, travelers not only construed the San Juan as a canal route, but they also wrote down their impressions of nature, of people and of travel modalities.

Interestingly, Coronel and Belli not only engage with the canal narrative but rather try to re-signify the river through the selective adoption, appropriation and sometimes hyperbolic inflation of the travel accounts, thus converting the river into a magical and enchanted paradise and into a literary space.

I employ the term 'literary space' in order to conceptualize a very interesting dynamic: namely, that in these texts the periphery and marginalized San Juan region is turned into a space of literature.

This dynamic occurs on various levels: the literature construes and depicts the San Juan River as a space which is created by literature and which generates literature, a place where literature happens and meets intertextually, and as a hoard of literature, as to say a place where literature

belongs, or as Leonel Delgado puts it, "el río como espacio fundado por la escritura y a la vez productor de escritura inagotable" (Interview, March 2008).

The Enchantment of the Tropics: Coronel's Dialogs with Traveling Littérateurs

In the first chapter of *Rápido tránsito*, "Viajeros en el río", Squier and Twain have a prominent role: Coronel lets them speak about the beauty of the San Juan. The narrator uses Squier's amazed gaze to depict the river as a beautiful and idyllic nature-space. Between the lines one seems to be able to decipher a hidden message to the Nicaraguan reader: If this U S-American traveler thought this river to be so entrancing, we Nicaraguans should do so as well – even though the canal has not been built. We should rather rejoice, because this is exactly why this space is still so beautiful:

[S]u admiración [Squier's] era la selva tropical y el vasto río, por la invariable majestad de su carácter (*majestic character*). No se cansaba nunca de contemplar la densa masa de follaje que literalmente, según aseguraba, cubría el río y que en la luz oblicua producía efectos mágicos de sombra sobre el agua [...] soñaba con ver un día la tierra cultivada, [...]; pero un siglo después de su viaje el río sigue tan bello y despoblado como entonces (7, italics in the original). (6)

Whereas the "según aseguraba" mainly insinuates the process of translation, there are other moments when the narrator comments on certain statements of Squier and even doubts

them. Squier, an arduous promoter of the *manifest destiny* of the USA (7), recounts, quite pleased, an anecdote during his farewell at San Carlos: “the old man insisted upon a parting embrace. Like the prophets of old, he said he was now ready to die, for he knew that his country was safe beneath the guardianship of the Republic of the North” (Squier 122). The narrator comments upon this episode with irony: “Su patriotismo se vió colmado cuando un anciano [...] le dijo, al parecer realmente conmovido: Puedo morir tranquilo porque mi patria está segura bajo la protección de la República del Norte“ (Coronel 8). Along with the phrase “al parecer realmente conmovido“, Coronel inserts a little doubt about the credibility of the happenings. The narrator happily accepts the descriptions of nature, but questions the overtly political content of Squier’s text.

Since Squier himself is quite associated with the canal idea, Coronel introduces another traveler, who does not even mention the canal in his texts and who is a world famous writer: Mark Twain. Twain got to know the country in transit while traveling from San Francisco to New York – experiences he jotted down in his travel diary and published in an enhanced and revised version in the newspaper *Alta California* (8).

Although the narrator writes that one would hardly dare to change Twain's notes (Coronel 10), he sure does so and hence depoliticizes the travel notes. Mark Twain wrote in a poetic-humorous way about the arrival at San Juan del Sur (on the Pacific coast) and the journey to the lake:

Left San Juan [del Sur] in carriages – native drivers armed with long knives – native soldiers barefooted, with muskets. Threatened war between 2 candidates for Presidency of Republic of Nicaragua – case of a contested election – present president to hold his polish and whip both parties. Long procession of horsemen and hacks – beautiful road and cool, rainy atmosphere. All on lookout for wild monkeys. Orange, banana, aguardiente, coffee, hot corn, carved cups – stands, pretty native women, ruffles around bottom and dress. Snake cactus clasping trees. Calabas trees. One hack broke down. Threatened bloodshed between passengers and drivers (38).

Coronel now translates parts of this description, leaving out the remarks on the impending civil war in Nicaragua and about the impending bloodshed between the passengers – the ironic link of the whole passage. In *Rápido tránsito*, one can only read the following paragraph:

Los cocheros nativos iban armados de machetes. Los soldados nativos descalzos, con mosquetas. Procesión de jinetes y jamelgos. Bello camino, y la atmósfera fresca, lloviznosa. Naranjas. Bananos. Aguardiente. Café. Tortillas calientes. Jícaras labradas. Bonitas mujeres nativas. Vuelos alrededor del ruedo de sus faldas (11).

Politics, violence or anything negative is not translated; nothing shall destroy the enchanted idyll, which is especially emphasized in Twain's descriptions of the trip along the river. The narrator

notes surprised that Twain, who had been a steamboat pilot, does not take much notice of the rapids at El Castillo, but he finds the explanation in him being stunned by the nature: “El mismo paraíso, en realidad. El dominio imperial de la belleza. Era evidente que Mark Twain estaba entusiasmado, ebrio de formas y colores” (12). Coronel's translation of Twain's text stresses primarily the enchanting atmosphere: “Eran aquellas las señales del trópico. El hechizo del río se apoderaba de los pasajeros [...]” and further on “en el río San Juan, con el encantamiento en torno de ellos” (13).

However, Coronel also points to some ironic undertones in Mark Twain's notes (at least those which are not related to Nicaragua): “Pero en medio de ese delirio vegetal despertaba de pronto el humorista y escribía: 'Maldito sea el bárbaro del calañes maltrecho que está mirando sobre mi hombro mientras tomo estas notas en el puente de las máquinas.' Una sorpresa, sin duda alguna, para el mirón” (13) (9). The writer Coronel likes this ironic disruption. Likewise, his whole book *Rápido tránsito* is itself pervaded by fine irony: Grandiloquent thoughts about the function of literature are broken with descriptions of day-to-day encounters and portraits, dashed with an ironic tone of the narrator towards himself. There is a constant intent of undercutting; landscapes are created linguistically and disintegrated right away; thoughts are built up argumentatively only to end up in a sudden shift or to ebb away in a gesture of doubt.

Hence Coronel, after having talked about one representative of world literature, comes to speak of Míster Kennedy: one of the few US-Americans who actually settled at the San Juan River and who is “una especie de diario hablado con todas las pequeñas noticias personales del puertecito

de San Carlos” (14). The narrator describes him as an aging adventurer, “al que le bastaba para divertirse el espectáculo tragicómico de la vida humana en el más apartado rincón de la tierra” (16). Through this figure, a different idea of literature is introduced in the text: the idea of orality and conversation as literature. This talking diary transforms the San Juan River into a literary space as well, filling it with little stories and jokes.

Another (nameless) traveler wakens the interest of the narrator because he happens to notice two special books in his hut: selected works of Thoreau and a biography about the transcendentalist, two texts which, according to the narrator, belong here: “dos libros en perfecta armonía con el paraje” (17). The last traveler, the young biology student Douglas, brings with him not only his fascination for the fauna of the area, but also long conversations about U.S. literature to the San Juan River. His conduct as a researcher is commented between laughs and fascination by Coronel, e.g. he recounts Douglas's happiness when he finds a turtle at the San Juan which was to contradict his professor's thesis that this species only existed in North America: “Jamás he visto un entusiasmo igual al suyo cuando se apoderó de una pequeña tortuga de tierra, que declaró – bailando con alegría – ser algo inapreciable” (20). Here, the gaze of the other on the nature-space San Juan does not only manifest itself in the amazement of Squier and Twain, but moreover gets authorized scientifically (10).

From Positivism to Magic and the River as a Memory Space

Waslala also works with the gaze of the traveler to revalue the space of the San Juan River using first and foremost Ephraim G. Squier's text. However, the intertextual reference does not adopt the form of a translation and a commentary as with Coronel, but rather Squier's experiences become part of the setting and the plot of the novel. At some point, the novel figure Raphael seems to turn into Squier:

La multitud de pájaros de brillante plumaje que se lanzaban sorpresivamente de las altas ramas, cual flores que se echaron a volar, provocaba las exclamaciones de Raphael, quien [...] no cesaba de asombrarse ante la belleza de aquel paraje que envuelto en la luz rojiza del sol poniente, era la visión más poética que él jamás recordara haber tenido en su retina (Belli 90).

This passage paraphrases the already cited paragraph by Squier (see endnote 6) and Coronel's translation of it, only that now it is Raphael who never wearies to look at the all-surrounding beauty and that Belli's description is even more saturated with kitsch than Squier's.

Even more interesting is the fact that Belli not only incorporates Squier's text into *Waslala*, but also reinterprets it. Belli uses Squier's text to depict the San Juan River as a magical space – something which does not lack a certain irony since Squier was a scientist fully committed to positivism (see Rodríguez 131-162). Squier had noted with amazement how Pedro, the captain of the boat, had used a conch as a trumpet, as well as other actions of the oarsmen, and had commented upon this with a certain ignorance and arrogance: “We had become accustomed to

all sorts of fantastic freaks, and contented ourselves with looking on without asking questions” (113).

These “fantastic freaks” now become part of the magic of the river in *Waslala*: In the future, Pedro is back with his conch, that had annoyed Squier so much – “Pedro blew another nerve-cracking blast on his conch - that awful conch” (Squier 122) – and his crew prays and chants. Squier had also briefly mentioned that at some point the San Juan River became “purple with vegetable infusions” (93) because of an affluent. These infusions also appear in *Waslala*, but there they have magical power: They transform the river in *Waslala* into a red river, which provokes that all travelers start seeing their memories floating in the water. The travelers are flooded with nostalgia and melancholy, and the river turns into a collective-national and individual space of memory (Belli 100). In *Waslala*, literature and history flow together, overlap each other and become blurred.

This becomes even more evident in the depiction of the so called Remolino Grande, about which Squier wrote the following: “This name is given to a whirlpool caused by the abrupt turning of the stream, which is here somewhat confined by its unyielding banks” (103). This swirl becomes a magical one in *Waslala*, seemingly encompassing the sirens of the *Ulysses*, *El Aleph* and the myths around the sinking of the Titanic:

[E]l negro tornasol, todos los colores por efimeros instantes, disolviéndose en arcoiris sucesivos; [...] Vio cofres y barcos y sillas, puentes de mando de barcos

fantasmas con sus capitanes en la pose digna con que se hundirían sin hacer alarde, ni quejarse; vio una orquesta entera inmóvil [...] vio mapas de regiones perdidas [...]; vio miles de relojes de arena hacerse y deshacerse en círculos infinitos y contempló finalmente el iris quieto del agua en el centro, hermoso como laguna de fin del mundo (Belli 109).

The San Juan River is depicted as a space that harbors innumerable spaces. The non-place of the canal turns into a river which is exuberant with stories. The San Juan River thus becomes a history-laden space where past, present and future exist simultaneously. This image is already evoked at the beginning of the novel when it is said that the river contains the memory of Melisandra - “el río era su memoria” (Belli 11), and the river is put in relation to indigenous mythology. The river becomes the plumed serpent, a mythical creature inhabited by myths and legends, fantastic stories of the seamen such as the one about the spirit of Horatio Nelson hiding at the river from the ghost of Napoleon which torments him (Belli 91-94) as well as by stories of foreign travelers and Coronel's texts.

Even though Belli reinterprets Squier's experiences, the question remains whether in this way she subversively undercuts the gaze of the other or if she thus rather fortifies the exoticizing gaze.

In *Waslala* the literary space San Juan becomes also a (national) memory space: The memories flow and whirl in the form of narratives, myths, legends and stories. How these ought to be read or deciphered is up to the eye of the beholder. Maybe Squier simply could not read the San Juan River correctly and thus failed to notice the real magic of the colored river and the *Remolino Grande*?

Through the incorporation and reinterpretation of these texts the river space is first of all construed as a (magical) idyllic nature spot and through the reinterpretation of the texts the gaze of the other is appropriated. Coronel and Belli also draw upon oral elements and thus fix and locate the (for Nicaragua very important) oral tradition at the banks of the San Juan. In addition, the San Juan becomes the literary memory space of the nation, where diverse narrations are stored.

Coronel as *hombre letrado* amidst 'the Jungle'

In this section, I want to demonstrate how both authors further construe the San Juan River as a literary space by means of depicting José Coronel Urtecho as a *hombre letrado* – an educated and erudite man – living at the riverside. It is also through his person that Coronel and Belli bring the literature to the river. For this purpose, it is necessary to first discuss to what extent *Rápido tránsito* can be read autobiographically.

Rápido tránsito is always read autobiographically by literary scholars, which seems surprising because the paratextual references are conflicting at least. Furthermore, an autobiographical pact in the sense of Philippe Lejeune (1989) is only possible at two moments in the whole book and – interestingly enough – there the name always appears distorted due to processes of translation: At one point the narrator recounts that a U.S.-American girl names a wallet in form of a dog after his name: “le puso al perrito mi nombre, que pronunciaba *Oséy*.” (Coronel 47, italics in the original); he similarly reproduces the distorted pronunciation when he talks about how Ernesto

Cardenal and himself are presented as “míster Cardinal y míster Cornell” (131) in the USA.

Hence, the narrator is called Oséy Cornell, which only phonetically reminds of José Coronel – a rather weak offer for an autobiographical pact with the reader.

However, as Leonel Delgado details, the text is shaped by another characteristic of autobiographical texts: the one of confession and apology for deeds which one committed – in this regard Coronel “confesses” indirectly, talking about Ezra Pound to excuse his own proximity to fascist ideas in his youth and using Henry David Thoreau to defend his own retreat into solitude/nature (Delgado 218-225).

Still, I think – even taking into consideration the autobiographical dimension of essays in Latin America – that this is not proof enough to explain the unquestioned reading of *Rápido tránsito* as an autobiographical text. I think the explanation rather lies in the Nicaraguan literary life. At the time when *Rápido tránsito* was published, Coronel was already a myth thanks to both his role as a translating intermediary of U.S.-American literature and his life at the San Juan River. In this sense, the first chapter is the first autobiographical marker because the whole book starts with the location at the San Juan: “A la casa de la hacienda, San Francisco del Río, donde escribía estos recuerdos” (3) – it is José Coronel, the famous poet at the river, who writes his memories here. The second marker is the reference to U.S. literature. At a time when Coronel had already played his crucial role introducing the *New Poetry* into Nicaragua, he recounts how he himself got to know this poetry and at one point refers to his role as intermediary:

Si alguna parte tuve yo mismo en orientar en un sentido a ciertos poetas jóvenes de nuestro país, fue solamente en darles a conocer, hace veinte años, la poesía norteamericana propiamente moderna que iniciara Ezra Pound y que tenía nombres tan raros, nuevos y poco familiares, como T.S. Eliot, Marianne Moore, E.E. Cummings o William Carlos Williams. (Coronel 156).

Thus, although perhaps only for those familiar with Nicaraguan literary life, an autobiographical reading is definitely possible.

Rápido tránsito deals with so many different literary texts that the narrator is primarily perceived as very erudite and as a literary critic. The self-construction as *hombre letrado* happens initially in the first chapter “Viajeros en el río”, where the image of the “estante de libros norteamericanos” (Coronel 8, 22), which the narrator harbors in his home at the San Juan, appears repeatedly, as well as the reference to his portrait of Walt Whitman. Through the reference to the status symbol bookshelf, Oséy Cornell depicts himself as a very educated man, and further on as such a lover of books that he even hangs up posters of writers on the wall. Furthermore, not only does he locate the literature on the text level – the texts by Squier and Twain – at the San Juan, but the literature also materializes in the form of books, which are stored at the riverside.

According to the narrator, the bookshelf irritates travelers who do not expect such a thing amidst “the jungle”. This is exemplified through the episode with the biology student Douglas:

[D]isimuló su extrañeza, pero le vi en los ojos que le sorprendía tanto como encontrarse un caimán en Beacon Street [...]. Nunca pensé – decía, como hablando consigo mismo – encontrar aquí, en la orilla de la jungla – *the jungle* era su palabra – un libro de Elliot o de ningún otro escritor americano (Coronel 22f, italics in the original).

The literature at the San Juan means something exotic and unexpected to Douglas, and the *hombre letrado* plays coquettishly with his own exotic status by the river, whereby he seems to squint with one eye at the USA and with the other towards Nicaragua: 'Look, civilization also exists in the alleged jungle'.

The view of the U.S. travelers who do not expect any literature or civilization at the San Juan is also evoked at another point. However, the narrator has already depicted himself so many times as *hombre letrado* – and hence *civilizado* – that his mere presence blurs the stereotypes:

Muy pocos norteamericanos de los que pasan por el río he podido tratar, porque generalmente son reservados con los nativos y van de prisa, envueltos en su propia esquividad, sintiéndose aventureros solitarios en la jungla, donde no hay teóricamente hombres civilizados, y pensando nada más en lo que llevarán o contarán cuando regresen a la civilización, a su país, cuando vuelvan a América (Coronel 16).

At this point, the question remains, if in this way the narrator depicts all the other river inhabitants as uncivilized people. Leonel Delgado comments about this paragraph: “Aquí el concepto de civilización es invocado [...] en razón de la deducción más evidente—esto es, subrayar que Coronel es un civilizado entre nativos”; however, Delgado also writes that this reference is meant ironically, since the USA represent the civilization in the literary formation of Coronel (Delgado 213).

With this U.S. civilization, which Coronel admires for its literature but fears because of its political and quotidian culture, he maintains a strained dialog throughout the book.

It is precisely because this alleged U.S. civilization sometimes turns out to be not so civilized:

Coronel narrates an episode with a U.S. politician who is quite astonished about his poster of Walt Whitman, explaining that Whitman was not that popular in the U.S. and that he himself considers him boring and monotonous and that people in the U.S. would prefer Henry

Wadsworth Longfellow's *Hiawatha* (Coronel 8f). Coronel does not comment on this in this chapter, but in the last chapter he talks about *Hiawatha* in such a depreciatory manner as he did not about any other text in the whole book: “el poema es ingenuo, infantil, sin relación viviente con el tema“(203). Civilization lies in the eyes of the beholder, but no reader will have failed to notice the permanent self-construction of Coronel as *hombre letrado* in *Rápido tránsito*.

Through this construction Coronel does not only bring the literature, which materializes in his person, to the San Juan River, but also relates himself to the river. Quite telling in this sense is once again the last chapter, in which Coronel writes about Thoreau: “Thoreau, a quien el río Concord le pertenece con el mismo derecho que la laguna de Walden. El trasladó ambos

lugares al territorio universal de la literatura” (Coronel 214). If one transfers this strikingly spatial thought onto Coronel himself, it becomes obvious what function this construction has: By writing about the San Juan River, Coronel procures it a spot in the universal territory of literature and this construed-through-text place thus “belongs” to its creator. Through *Rápido tránsito*, Coronel not only construes the San Juan River in a new manner, but he himself becomes a constituting element of this literary space.

He seemingly succeeded in doing so. For example, the Nicaraguan poet Luis Rocha said in his opening speech of a poet reunion in homage to José Coronel Urtecho, which took place in San José in 2001: “Para mí el Río San Juan corre, vital y literariamente, en José Coronel Urtecho. Si pensaba en uno necesariamente pensaba en el otro, hasta que se hicieron uno sólo“

(9). In Nicaragua – in elite circles – the San Juan River is nearly automatically associated with José Coronel Urtecho.

Whatsoever, this particular perception of the space has not only been continued in speeches at poetry festivals but also within novels such as *Waslala* by Gioconda Belli, who through the figure of Don José continues the construction of José Coronel as *hombre letrado* and poet: “[E]n el río [Don José] leía, escribía poesía, honraba a los clásicos. Hasta tenía un retrato de Whitman en su estudio, y predicaba el amor a la belleza, al arte, a la filosofía” (Belli 19). Not only does she take up certain elements of Coronel's self-construction as *hombre letrado* like the poster of Walt Whitman and cites and paraphrases parts of his texts (see Belli 14, 17, 22, 86f), but she also

tries to include the mental crisis that Coronel had in the 1950s by letting him recount how he spoke with literary figures:

Pensadores, escritores, personajes de la literatura me han acompañado tan sólidamente como si estuvieran a mi lado en carne y hueso. [...] Sufrí de alucinaciones en las que hablaba con Mrs. Dalloway y Mrs. Ramsey. Pasaba noches conversando con Cervantes y Borges sobre la posibilidad de que alguien reescribiera el *Quijote* sin jamás haberlo leído. (Belli 60).

The interesting thing here is not so much the reference to his nervous breakdown, but rather that through this the San Juan is even more filled with literature, stories, literary figures and writers, with García Márquez's landscapes and with Heathcliff and Cathy from *Wuthering Heights* (61). In the section “Citas y reconocimientos” at the end of the book, it is explicitly said that certain parts of the novel are taken from *Rápido tránsito* and from Coronel's poem “Pequeña biografía de mi mujer” (Belli 383). Thus not only do the intertextual references show a great deal of self-reflexivity and communicativity, but Belli also acquaints a greater German speaking audience with these two texts by Coronel – which according to my research have never been translated into any other language (11). This way, Coronel's figure roams and circulates; the San Juan River is a literary space because a poet lived and wrote there - with this novel this idea is transported beyond the borders of Nicaragua.

Werner Mackenbach criticizes that Belli draws a too harmonious and non-critical image of Coronel and that she shields the political contradictions of his life (“Unbewohnte Utopie” 179, footnote 46). This is a quite valid objection because Coronel's radical political shifts are in no way treated through the figure of Don José. He is merely wrapped into a deep nostalgia because he cannot find his way back to Waslala, the utopian place which he once founded with other poets. Just a slight critique shines through, when Melisandra ponders that the retirement to a river cannot be the only solution: “En el río al menos se podía conservar el orgullo. Hacerse la ilusión de un mundo donde cualquier atardecer podía justificar la existencia; [...]. Pero no podía ser esa la única existencia posible. No podía aceptar que el único recurso de la felicidad fuese la reclusión ».(Belli 255)

Maybe this is also the reason why Waslala is not located near the San Juan in the novel. In its conception, the utopian place Waslala shows great similarity to the religious-revolutionary community of farmers and artists which Ernesto Cardenal once created in the 1960s on the Solentiname archipelago in the San Juan region. This is also the motive why one would assume that the literary Waslala would be nearby as well. However, in the imaginary topography of Faguas, Waslala is not located close to the river but in the north of the country (just as the “actual” Waslala is in the north of Nicaragua, in the *Región Autónoma del Atlántico Norte*). From my reading this means an attempt to expand the myth of Solentiname and the myth of the Sandinista revolution to the whole Nicaraguan territory (12). The retirement to a paradisiac place can not be the only solution: Rather, one has to fight for the paradise on earth as the Sandinista

guerrillero/as once did.

The Desire for Universality and the Meaning of Literature in Nicaragua

In both texts, the San Juan River is re-signified and depicted as a literary space following two strategies: on the one hand through intertextual references to travel literature from the 19th century and through the appropriation of the gaze of the other; on the other hand, through the construction of José Coronel Urtecho as *hombre letrado*.

Now one could ask: What is so special about the San Juan River being constituted as a literary space in *Rápido tránsito* and *Waslala*? And what has that to do with the Nicaraguan nation? - Quite a lot. For, apart from the canal, another important Nicaraguan imaginary is the one of the republic of poets (Beverley/Zimmermann 48, 52; Mackenbach “Unbewohnte Utopie” 502).

Since Rubén Darío the idea that Nicaragua is a country of poets has been quite persistent, and if one sees poetry as a *pars pro toto* for literature, then it becomes evident how this particular constitution of space is directed towards the nation.

Pursuant to my reading, this constitution tries to show that part of the narrative on the canal was actually fulfilled, namely the one about Nicaragua becoming a cosmopolitan nation through the canal and the small country playing an important role at the international level. Thus, the reference to all the traveling *littérateurs* aims at showing that part of the imaginary has already been accomplished, or as Leonel Delgado puts it:

También se podría ver, dado el contenido histórico del río, el río como sitio cosmopolita. A pesar de estar aislado, ese es otro elemento importante, *Rápido tránsito* está lleno de eso, está lleno de gente extranjera que pasa por el río y que de alguna manera conecta al río con la universalidad, o con la globalidad (Interview, March 2008).

In her novel, Belli points not only to the travelers of the 19th century but also to the international solidarity movement with Nicaragua in the 1980s by letting a group of U.S.-Americans, Germans, Argentinians and Dutch travel on the river (Dröscher 162). All of whom turn out to be important figures for Melisandra in order to find the utopian place.

The function of the constitution as literary space goes even deeper, though. In his article “Introducción al tema de la universalidad nicaragüense” (1966), Coronel tries to trace back the Nicaraguan desire for universality. He suggests that this desire originates in the exceptional geographical position of Nicaragua – as to say the narrative around the canal – and concludes that Nicaragua has solely achieved universality through Ruben Darío, through poetry, through literature:

[L]a poesía es hasta ahora el único producto nicaragüense de valor universal [...] y que si alguna admiración despierta Nicaragua fuera de sus fronteras, no lo debe a otra cosa. Es solamente en la poesía donde hasta aquí hemos alcanzado nuestra propia universalidad (Coronel “Introducción a la universalidad nicaragüense” 7).

As such, the constitution as literary space implies a reevaluation of the peripheral region for the nation, in which the literature has such a high standing. Thus, the space is newly appropriated for the nation – through literature and not through the traumatic narrative on the canal.

A similar idea of universality through literature appears in *Waslala*, e.g. when a minor character suggests about Don José: “Sus prosas, sus poemas, los engrandecían a todos, demostraban que, aun en su miseria, Faguas albergaba belleza, grandes pensamientos” (Belli 249).

And the literature has still another meaning: The (U.S.) paradigm of progress is contrasted with that of civilization. According to Coronel, literature has a civilizing power, or so he writes in *Rápido tránsito*:

...cumpliendo así una función civilizadora, influyendo con obras bellas en la vida de los otros, afinándoles las percepciones de sus sentidos, las reacciones de su sensibilidad, haciéndolos con eso capaces de placeres superiores más refinados y, por lo mismo, de una vida más alta y más profunda (Coronel 155).

Hence, not only the idea of the canal is declined through a critique of progress, but rather a different model for the nation is drawn: not technical-economic progress, but the idea of civilization. This is of course quite close to the paradigm of progress, since civilization can be seen as a form of social progress. But in Coronel's literary world those are somewhat opposed,

and the discussion is closer to a Latin American constant in identity politics: the dichotomy of civilization versus barbarism. The San Juan River, the supposed periphery, “the jungle” as a literary space, becomes part of the civilization and so seems, at least, to disturb the dichotomy. This acts out quite differently in *Waslala* because it was published many years after *Rápido tránsito* and at a time when Nicaragua had already obtained world-wide fame for a different reason: the Sandinista Revolution. Henceforth, the idea of the republic of the poets starts to destabilize as well. Despite all the admiration for poetry and the talk of *Waslala* as the “república de los sabios apasionados” (Belli 249), *Waslala* turns out to be a failed project: Its inhabitants cannot reproduce in this spatial-temporal crack, and the poets cannot handle the power and wither away. The only thing which keeps *Waslala* alive is the attempt to project the idea of utopia to the outside: the idea that the world needs a utopia to pursue. Thus, it is not only literature anymore but rather imagination in general which can have a society-changing effect, as the literary scholar Susanna Layh puts it: “With the failure of the construction of *Waslala*, Belli deconstructs and destroys utopia but she also reconstructs the utopian imagination and revives utopia as an idea“(57).

In this sense, it is also quite revealing to turn to the third citation which precedes the novel, a passage of the poem *Ulysses* by Lord Alfred Tennyson. If one thinks of the intermediary position that Belli takes up (Dröscher 137) and about the moment of publication (six years after the Sandinistas lost the elections), it is possible to read the monologue of the aging Ulysses as a call to national and international *compañera/os*: “Tis not too late to seek a newer world” and further on:

Tho' much is taken, much abides; and tho'

We are not now the strength which in old days

Moved earth and heaven, that which we are, we are,

One equal temper of heroic hearts,

Made weak by time and fate, but strong in will

To strive, to seek, to find and not to yield

(Belli: quotation at the beginning)

This call is continued in the book, which foremost deals with the necessity to keep on searching the utopia. Imagination – literary or otherwise – is the key: imagination can change society, such is the idealistic message of the novel. In this regard, it is quite revealing to bring to mind again the romantic references both texts use. The romantic period (esp. the “German” one) was not only characterized by ideas about the blending of literature and politics but also by ideas of the power of literature and that one could encounter “truth” only in literature. This idea is also present in both texts: With Belli, the fairytale becomes the ordering and sense-conceiving structure, and with Coronel the non-literary “reality” is often disappointing in comparison to literature: The Mississippi is more beautiful with Mark Twain than the river which he sees with his own eyes in New Orleans, and the Concord is disillusioningly small: “El río Concord. De pocos ríos he leído tanto como de éste. En prosa y verso, o simplemente en prosa, escribieron acerca de él Emerson, Thoreau y Hawthorne. Tanta literatura ha corrido en su cauce que me lo imaginaba más ancho” (214).

As one could see throughout this article, a lot of literary texts have flown down the riverbed of the San Juan. This literary and intertextual fluxion has created the space which it nowadays is: The San Juan River is multilayer and heterogeneous, sheltering many spaces which exist simultaneously. Canal ghosts and poets haunt its banks, expanding and constricting the riverbed in a multidimensional space-time.

Notes

(1). I am not the first to use this image of the ghost: For example, the sociologist José Luis Rocha writes: “Antes, durante y después de la temporada de los piratas, el fantasma del canal interoceánico ha estado obsesivamente presente en la historia de Nicaragua” (online); and Belli writes in her autobiography *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. ([2001] 2003) about the „fantasma del canal aquel“ (22f).

(2). Squier's text was not translated into Spanish until over a hundred years later (and without the canal study): Squier, Ephraim George 1970: *Nicaragua, sus gentes y paisajes*. San José: EDUCA.

(3). “Viajeros en el río” has been published separately in *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* (1964) and in Ernesto Cardenal's anthology about the San Juan: *El Río San Juan: Estrecho Dudoso en el centro de América. Selección de Textos por Ernesto Cardenal*. San Carlos, Managua: Alcaldía Municipal de San Carlos, Latino Editores, 1993.

(4). Though no time data is given in the novel itself, the back cover reads that the novel takes place in the 1st century of the third millennium. Due to some geographical and political particularities, Belli's Faguas can be read as representing Nicaragua.

(5). For the issue of how *Waslala* is directed towards internationalists, see Dröscher 2004.

(6). Squier's original reads: "I never wearied in gazing upon the dense masses of foliage that literally embowered the river, and which, in the slanting light, produced magical effects of shadow on water" (103).

(7). The idea of *manifest destiny* appears explicitly in the prologue, when Squier explains his intention as to "awaken a true sympathy in the hearts of the American people, for their simple, but unfortunate friends and allies in Central America; or contribute, however slightly, to impress the great truth upon this nation, that the United States is the natural head of the great American family, and that it is a duty which it owes, alike to God and man, to extend its advice, its encouragement, and its support to the oppressed and struggling Republics of Central America" (xvii, xviii).

(8). It seems that Coronel did not know about these revised texts (published in *Alta California* and later on in form of the book *Travels with Mr. Brown. Being Heretofore Uncollected Sketches*) because Coronel only refers to Twain's diary.

(9). Twain's original reads: “damn the blackguard with the damaged plug hat on who is looking over my shoulder as I make these notes on the boiler deck” (40).

(10). The appearance of the scientist could put in danger the critique of progress which appears throughout the text, because a sympathetic scientist does not go very well with the critique of progress. Hence, firstly Douglas' sensitive and poetic character is emphasized and the argumentation seems to follow this pattern: He is a scientist, but he loves “una vida simple en contacto con la Naturaleza” (Coronel 20), writes poems and is erudite. On the intertextual level of literary material, Douglas becomes the reincarnation of Henry David Thoreau in *Walden*, whereby closing a circle of the San Juan River as a possible *Walden*, and thus as a literary space.

(11). *Waslala* was even published in German before it was published in Spanish (although it has not been translated into English or other languages so far).

(12). The use of *Waslala* as the place of utopia is quite problematic, since the North has suffered a lot in the Contra war and the actions of the Sandinistas in the Caribbean region are quite controversial (see Dröscher 161; Mackenbach 392).

Bibliography

Barrientos Tecún, Dante: “Euforia, desilusión, utopía en la narrativa de Gioconda Belli: el caso de *Waslala* (1996)”. In: Delhom, Joël and Musset, Alain (ed.): *Nicaragua. En el ojo del huracán*. Paris: IHEAL, IHNCA, UBS, 2000: 251-264.

Belli, Gioconda: *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. New York: Vintage Español, [2001] 2003.

Belli, Gioconda 1996: *Waslala. Memorial del futuro*. Managua: anamá Ediciones Centroamericanas.

Beverley, John and Zimmerman, Marc: *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.

Brannstrom, Christian: *Almost a Canal: Visions for Interoceanic Communication across Southern Nicaragua*. 1992 (Master thesis, University of Wisconsin-Madison).

Broich, Ulrich and Pfister, Manfred (ed.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.

Coronel Urtecho, José [1953] 1959: *Rápido tránsito (Al ritmo de Norteamérica)*. Madrid: Aguilar.

Coronel Urtecho, José: “Introducción al Tema de la Universalidad Nicaragüense.” In: *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*. 22,69 (1966): 2-7.

Delgado, Leonel 2005: *Cartografías del yo. Escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica, del modernismo al testimonio*. University of Pittsburgh. (PhD thesis) <<http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-08252005-110243/>> 26 July 2008.

Delgado, Leonel: Interview. 6 March 2008.

Dröscher, Barbara: *Mujeres letradas. Fünf zentralamerikanische Autorinnen und ihr Beitrag zur modernen Literatur: Carmen Naranjo, Ana María Rodas, Gioconda Belli, Rosario Aguilar und Gloria Guardia*. Berlin: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 2004.

IHNCA (Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica) 1998: *El canal interoceánico en la historia de Nicaragua. Exposición documental. Catálogo*. Managua: IHN.

Kinloch Tijerino, Frances: “El canal interoceánico en el imaginario nacional. Nicaragua, siglo XIX”. In: Kinloch Tijerino, Frances (ed.): *Taller de Historia. Nación y etnia. ¿Identidad natural o creación cultural?* Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, 1994: 39-55.

Layh, Susanna: "Hythlodæus' Female Heir: Transformation of the Utopian/Dystopian Concept in Gioconda Belli's *Waslala. Memorial del Futuro* (1996)". In: *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*. 2 (2006): 42-58 <<http://ler.letras.up.pt>> 27.7.2008

Lejeune, Phillipe: "Der autobiographische Pakt". In: Niggel, Günter (ed.). *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989: 214-258.

Mackenbach, Werner: *Die unbewohnte Utopie: der nicaraguanische Roman der achtziger und neunziger Jahre*. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag, 2004.

Mackenbach, Werner: "Die blaue Blume im tropischen Urwald: Gioconda Bellis 'Waslala' und der Roman der deutschen Romantik". In: Mornhinweg, Günther and Pandolfi, María (ed.): *IX. Lateinamerikanischer Germanistenkongress*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2000: 317-323.

Rabella Vives, Joaquim: *Aproximación a la historia de Río San Juan (1500-1995)*. Managua: Imprimatur, 1995.

Rocha, José Luis: "El río San Juan: caudal de conflictos, reserva de nacionalismo". In: *Revista Envío Digital*. 292 (2005). <<http://www.envio.org.ni/articulo/3081>> 18.12.2007

Rocha, Luis: “Memoria sobre un encuentro liminar. Palabras del Poeta Luis Rocha en el Acto Inaugural”. In: *Revista Fronteras: Memoria II Encuentro de Escritores Costa Rica – Nicaragua. La frontera. José Coronel Urtecho in memoriam.* (2001): 9-15.

Rodríguez, Ileana 2004: *Transatlantic Topographies. Islands, Highlands, Jungles.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Squier, Ephraim George 1852: *Nicaragua, its People, Scenery, Monuments, and the Proposed Interoceanic Canal with Numerous Original Maps and Illustrations. In Two Volumes.* London: Longman, Brown, Green, and Longmans.

Twain, Mark: “From San Francisco to New York by way of San Juan and Grey Town-Isthmus”. In: Twain, Mark: *Mark Twain's Notebook. Prepared for publication with comments by Albert Bigelow Paine.* New York und London: Harper & Brothers Publishers, [1866] 1935: 32-54.

Twain, Mark: *Mark Twain's Travels with Mr. Brown. Being Heretofore Uncollected Sketches.* New York: Russell & Russell, [1866/67] 1971.

Urbina, Nicasio 1996: “El mito del canal interoceánico en la literatura nicaragüense”, speech at the Centro Cultural Convento de San Francisco. Granada, Nicaragua. 10th October 1996.

<<http://www.tulane.edu/~urbina/>> 12.11.2007

La evolución de la antipoesía: un siglo, un milenio más tarde

Marlene Gottlieb

Manhattan College

Nicanor Parra “no termina nunca de nacer.” A pesar de sus 94 años, sigue activo publicando y participando en exposiciones que por su innovación y atrevimiento agreden contra las normas literarias y sociales. Aunque Parra claramente encarna el dictum de Paz de una “tradición de ruptura”, también es evidente que estos experimentos más recientes son el desarrollo lógico del arte poética parriana iniciada con sus primeros antipoemas. A la luz de las doctrinas posmodernas y de las teorías de la física cuántica, de las cuales Parra es un claro precursor, conviene revisar la trayectoria de esta poesía para entender el proceso de cómo la antipoesía de 1954 ha desembocado en las instalaciones y objetos visuales que forman el “Algo más” de sus *Obras completas*.⁽¹⁾

La antipoesía se inicia como un ataque al canon literario, una reacción agresiva en contra de la poesía elitista y hermética destinada a un público privilegiado. El antipoeta se propone, como dice Nicanor Parra en *Discursos*, “hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas”;⁽²⁾ sacar la poesía de la academia y de los salones y devolverla a la calle (donde se encontraba en la Edad Media con los juglares y los goliardos). Aunque la vanguardia también se había rebelado en contra del llamado “establecimiento”,

subvirtiendo las normas del canon, la poesía vanguardista nunca dejó de ser un arte de minorías intelectuales y bohemias y no se convirtió, como propone Parra, en “una primera necesidad” accesible a todos que se expresa en el habla del hombre de la calle. La antipoesía no sólo pretende que los poetas “bajen del Olimpo,” del pedestal de mago y profeta con dotes especiales, de Papa, (¿una indirecta a Neruda?), sino que insiste en que los poetas se metan a la calle incorporándose plenamente en la cultura actual con una poesía directa e inmediata que se apropia de los tropos y trucos de los medios de comunicación y del habla popular. La antipoesía es una poesía de la actualidad; se nutre y responde al ambiente del momento. (3) La antipoesía derrumba la jerarquía entre alta y baja cultura, “high art” y “low art” (Hochkultur y Volkskultur) y encarna “la rebelión de las masas” que tanto temía Ortega y Gasset. Como dice uno de los artefactos, “En la vulgaridad está la cosa”. A la vez la antipoesía lleva a su fin lógico el lema de Neruda de una poesía sin pureza (4), una poesía que guarda las huellas humanas y que hasta huele a orín. Pero la antipoesía no se detiene allí: como buen precursor de lo posmoderno, no se contenta con bajar a los poetas del Olimpo; su revolución consiste en elevar lo pedestre al salón. Además, como los juglares goliardos medievales, el antipoeta emplea un lenguaje contradictorio entre la seriedad y la burla con un guiño travieso y una mueca difícil de interpretar porque como dice Parra en el “Discurso de Bienvenida a Pablo Neruda”, “la verdadera seriedad es cómica” (*Discursos* 74). Se trata de una poesía carnavalesca, de feria, una poesía dionisiaca (para usar el término nietzscheano).

Ya para los años 70, sin embargo, la antipoesía había cumplido su misión: consiguió lo que se ha

llamado la democratización de la poesía y la desautomatización de la reacción del lector al texto. *Poemas y antipoemas* de 1954 iba entrando en el canon: estaba incluido en las listas de lecturas obligatorias de los programas doctorales. El antipoeta entendió que en cuanto el lector descifrara el código, el mecanismo, la fórmula del poema, éste dejaría de producir el efecto chocante deseado. Dejaría, entonces, de ser antipoesía. Parra sabía que tenía que “romper” con el antipoema anterior y buscar otro rumbo.

El comercio moderno enseña que el consumismo se basa en la novedad y la poesía, como producto de su entorno, tiene que ofrecer una experiencia innovadora. Además, como postmoderno y profesor de física, Parra reconoce que no hay fórmulas absolutas ni definitivas. Incluso en poesía, todo cambia y está en constante flujo y desarrollo. El antipoema se había contrapuesto como reto al canon pero todavía guardaba un desarrollo hasta cierto punto lógico. Había que romper con su formato tradicional y reconocible de un texto poético en el espacio de la página. El poeta-físico decide deshacer la continuidad textual. Entonces hace estallar el edificio del antipoema y con los fragmentos dispersos de la explosión arma primero los poemas cortos de *Versos de salón* (1962) y acto seguido los *Artefactos*. Su nueva estética: “Decir lo máximo con lo mínimo”. Como muy bien explica Patricio Fernández de la revista chilena *The Clinic*: “Lo que afirma Nicanor no pretende ser definitivo, sino una historia que cambia siempre, un cuento sin final; un juego con reglas hechas para ser rotas una vez que el código las ha petrificado ...” (5)

Artefactos se publica en 1972 en forma de una caja de tarjetas postales.



Cada tarjeta consta de unos versos y una ilustración de Guillermo Tejeda (6).

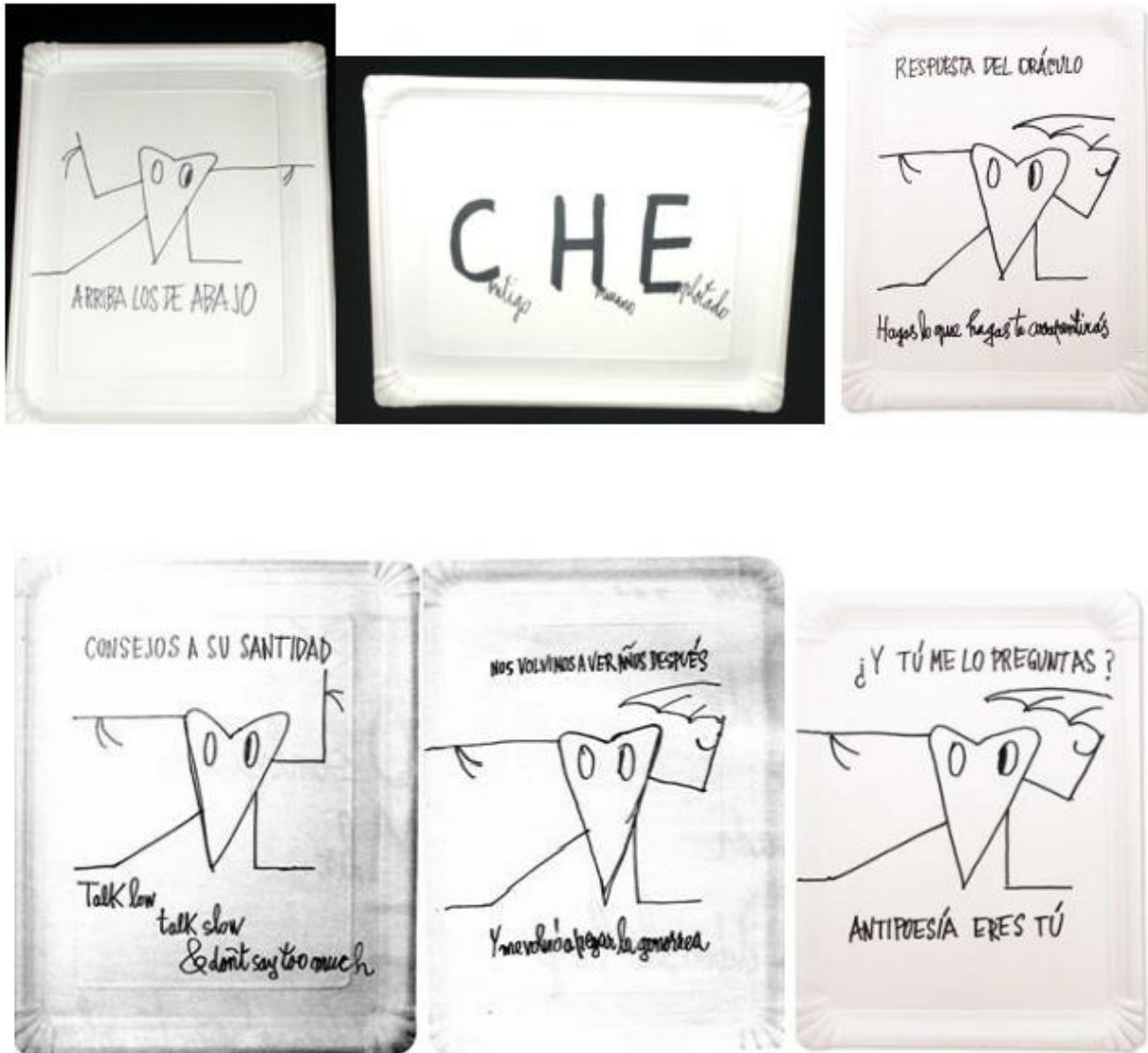


El poema, entonces, se ha reducido a unos pocos versos, muchas veces los versos más memorables de un poema más largo del poeta. Además, el poema se ha vuelto objeto, un artefacto útil que sirve para comunicarse con los demás, una mercancía que convierte el valor estético en económico. Se anula el concepto de libro ya que no hay tomo ni páginas sino una caja

de postales sin la posibilidad (por lo menos por parte del poeta) de ordenarlas ni incluso de asegurar que no “falte” ninguna. De hecho, la caja misma se “autodestruye” ya que cuando se hayan enviado todas las tarjetas, “desaparece” el “libro”. Por otra parte, el artefacto lleva a su máximo desarrollo el concepto de la poesía como comunicación y la idea de una poesía pública ya que la postal circula y la puede leer el cartero y todos los intermediarios de correos hasta que llegue a manos del destinatario. También pone en duda la autoridad del autor ya que no son firmadas por el poeta y muchas veces los versos son frases tomadas de los graffiti urbanos o juegos de palabras basados en lemas y clichés reconocibles y de la tradición popular. Parra publicó dos cajas de artefactos y cuando la censura de la dictadura de Pinochet prohibió su circulación, vuelve al formato de libro pero con un tomo de poemas muy cortos, “guatapiques”, cohetes, acompañados de ilustraciones de distintos artistas que tituló *Chistes para desorientar a la poesía/policía* (1983). También ensaya otra estrategia para eludir la censura y el peligro de hablar en primera persona: utiliza el monólogo dramático en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Este género híbrido entre poema y teatro(7) le permite crear un personaje independiente del autor, libre de expresar sus opiniones e interpretaciones de los acontecimientos del momento manteniendo así cierta libertad de expresión a través de la supresión del yo lírico asociado con el poeta biográfico. Siguen otras composiciones de género híbrido, esta vez una amalgama burlesca de poesía y oratoria que agrade las normas canónicas de la retórica oficial: *Discursos de sobremesa*. A través de la máscara de un análisis de obras ajenas, el antipoeta logra en algunos casos una autojustificación (*Mai Mai Peñi*) a la vez que la desmitificación de un maestro poético (*Also sprach Altazor*) y una crítica al establecimiento literario.

Dos cambios sociales dramáticos han marcado los últimos años del siglo XX: la creciente preocupación ecológica y los avances tecnológicos. La sociedad se está dando cuenta de la necesidad de proteger el medio ambiente y equilibrar el llamado progreso con la preservación del sistema ecológico. A la vez la tecnología ha convertido la comunicación en un proceso menos verbal y cada vez más visual e inmediato. La proliferación de computadoras, ambientes virtuales y teléfonos celulares “inteligentes” capaces de integrar y por lo tanto reemplazar todos los demás aparatos, ha dado lugar a la posibilidad de un modo de comunicación omnipresente e instantáneo. Ambos fenómenos han inspirado a Parra a intentar una poesía cada vez más concreta, es decir, no un poema acompañado de imágenes sino un poema convertido en objeto físico. El mensaje ya no es el medio, como decía Marshall McLuhan, sino que el objeto mismo (contextualizado en un espacio) es el mensaje. El poeta no escribe el poema sino que lo fabrica. Parra, como poeta ecologista, empieza a construir sus poemas-objetos con bandejas de espuma de poliestireno (styrofoam), dando uso productivo a un material desechable que al destruirlo resulta dañino al medio ambiente. Empleando una especie de monólogo dramático visual en vez de auditivo, crea un personaje gráfico parecido a los dibujos animados y caricaturas populares: el cuerpo es un corazón del cual salen dos brazos y manos y dos piernas lineales. La cara consta de dos ojos bizcos (a veces solamente un ojo tiene pupila) con una mirada esquiva a un lado que parece estar guiñando el ojo. La cara no tiene ningunas otras facciones ni el cuerpo tampoco. El personaje es conocido como Don Nadie ya que no requiere nombre propio, el último paso en la destrucción del sujeto lírico y su sustitución por el anonimato de la sociedad contemporánea. Su personalidad se define por sus palabras, versos cortos escritos en la misma bandeja. Como los artefactos, los poemas son objetos anónimos, no pueden recogerse en libro y no se pueden

ordenar. No pueden guardarse en la biblioteca o por lo menos en lo que se suele entender como tal.



Además de estas “Bandejitas de La Reyna”, Parra utiliza trozos de madera encontrados al azar en los cuales escribe versos y hace dibujos a lápiz; estas son las llamadas “Tablitas de Isla Negra”.

(8)



Los *Artefactos visuales* se parecen a la técnica del *objet trouvé* y “ready-mades” de Marcel Duchamp. A un objeto común y corriente el antipoeta le coloca un letrero delante y la conjunción simbiótica de la frase y el objeto crea un poema-objeto. Esta estrategia de combinar, de acercar elementos aparentemente dispares e inverosímiles produce asociaciones insólitas. (9) Hasta cierto punto el artefacto anterior también había sido un arte combinatorio, pero allí la ilustración visual quedaba supeditada al texto. Aunque este artefacto-postal logró convertir el poema en objeto, no llegó a unir el objeto y el texto en una unidad inseparable. En los *Artefactos visuales*, la contraposición del objeto y las frases colocadas delante le da un sentido nuevo tanto al objeto como a la frase: no se puede separar la frase del objeto. Las frases se convierten en objeto. Además, por un proceso de descontextualización, el objeto se saca de su contexto cotidiano y se coloca en un pedestal –como un objeto de arte en un museo o una mercancía de consumo en un escaparate – y la frase colocada delante del objeto se convierte a la vez en el texto-título y en el anuncio, uniendo así el mundo estético académico con el comercial. El

antipoeta simultáneamente baja el arte del Olimpo y eleva el objeto a la categoría de arte cumpliendo así lo dicho en uno de los artefactos políticos: “No se debe decir Abajo los de arriba sino Arriba los de abajo.” El artefacto visual comunica un mensaje provocativo y autoevidente sin la intervención de ningún intermediario: no hace falta ni el autor ni un crítico para explicar ni elaborarlo. El “lector” se convierte a la vez en espectador e intérprete que reacciona simultáneamente ante el fenómeno visual y verbal y su reacción es inmediata, en el momento, con la rapidez exigida por la sociedad visual actual. El papel del poeta se transforma radicalmente porque su trabajo creativo ya no se basa en idear textos difícilmente “originales” sino que su trabajo, como buen posmoderno, consiste en combinar y reciclar lo ya existente incitando así nuevas percepciones. Como muy acertadamente señalan Cristina Díez, Carlos Durá, Amparo Rico y Sonia Mattalía en la introducción de *Trabajos prácticos* de la Universidad de Valencia:

El sujeto de la enunciación se convierte en un recolector de los más diversos objetos y frases cotidianas. La creación – la ‘originalidad’ en el sentido moderno del término- no aparece pues en lo innovador del objeto (puesto que éste ya existía antes de la construcción del trabajo, aunque con un fin diferente) ni en una metáfora lingüística más o menos ingeniosa (las frases hechas ya existían también con anterioridad), sino en la feliz conjunción del objeto y la palabra, entre la realidad contextualizada y el lenguaje desviado perversamente de su función referencial. Nos vemos obligados, de esta forma, a releer el mundo que nos rodea, ya que el poeta ha puesto de manifiesto nuevas relaciones entre los objetos, y

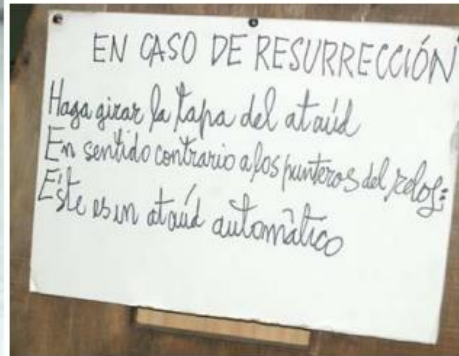
entre ellos y el sujeto de la percepción. El autor subvierte, pues, los términos de la comunicación moderna utilizando los mismos recursos de esa cultura occidental. En definitiva, supone un replanteamiento de la noción de originalidad de la propia concepción del poeta y del artista. ...tal vez la moderna literatura no se haga ya en soporte papel y por cultísimos personajes que poseen en herencia la tradición literaria occidental, sino por los autores de las letras de canciones ‘pop’, por los creativos de las empresas de publicidad, de los diseñadores de semáforos, muebles o de cualquier otro objeto cotidiano. Esta literaturización de la vida es fruto de toda una concepción artística que arranca con el modernismo y las vanguardias y que encuentra en Parra uno de sus máximos exponentes culturales. Se trata, tal vez, de una nueva cultura de lo audiovisual, del resumen, de la reelaboración permanente de los materiales culturales donde el artista se ha convertido en la voz anónima que ofrece, cada día, nuevos productos de consumo.” (6-8)

Con la diseminación de la tecnología y los nuevos medios visuales y auditivos, Parra incorpora cada vez más (10) no sólo frases sino abreviaturas y signos tomados de la ortografía de los mensajes de texto telefónicos. Usa “x” por “por”, “+” por más, “&” por “y”, KK, etc. Además empieza a experimentar con videos y objetos concretos e instalaciones a los cuales les acompaña un verso o una frase definitoria al estilo de los *Artefactos visuales* pero esta vez utilizando la tecnología del momento.



Estas obras las llama *Trabajos prácticos*, un término tomado de la pedagogía científica. Se refiere a los trabajos de laboratorio que acompañan las clases teóricas del profesor de física. Estos antipoemas, entonces, son precisamente esos laboratorios donde se hacen combinaciones y se observa el resultado. Es una poesía basada en la relatividad, en el principio de la contextualización del verbo como objeto en el entorno para revelar su significado. Una vez más se trata del encuentro insólito, inverosímil a la manera muy surrealista y dadaísta, pero los materiales empleados están ligados a la cultura popular actual. No pretenden convertirse en obras clásicas del canon superando el contexto histórico y geográfico para convertirse en universales. Estos antipoemas pertenecen al momento actual y a veces son muy locales, como es el caso del controversial “El pago de Chile”, donde aplica la frase coloquial (que indica la falta de agradecimiento por algo que alguien te ha hecho) al gobierno y a la historia de Chile. Aunque el tema es local, el concepto, una vez entendido, fácilmente se universaliza ya que no se trata necesariamente de fenómenos exclusivos de un momento o de un lugar. Los *Trabajos prácticos*, luego denominados *Obras públicas*, no se exhibieron sólo en lugares de exposición como en

Madrid (y patrocinado por la compañía telefónica) y en el Centro Cultural del Palacio de La Moneda, sino que, como fenómeno del siglo XXI, figuran en varios videos de You Tube. (11)













El desarrollo último de la antipoesía de Parra, entonces, está completamente en consonancia con las premisas originarias de la antipoesía. Comienza como un reto al canon y a la vez un arma y un peligro (recordemos el poema “La montaña rusa” (12) y la definición del antipoeta como francotirador, hoy día optaríamos por el término terrorista), un texto que en un principio se propone desmitificar y desacralizar los valores sagrados de la sociedad agrediendo al lector cuando menos lo espera, un “texto traumático” que estalla en las manos del lector o del oyente o espectador. El antipoeta no sólo cambia radicalmente el papel del lector-receptor convirtiéndolo en observador, oyente, espectador y hasta personaje partícipe y cómplice, sino que disuelve el

papel predominante y “autoritario” del autor. Libera el texto del sujeto lírico romántico y hasta se revuelve contra su propio autor anulándolo y sustituyéndolo primero por personajes sacados de la historia de Chile (como el Cristo de Elqui) o de la experiencia urbana (como el mendigo de “Canción para correr el sombrero”) y luego por un personaje medio anónimo del mundo de las obras gráficas: Don Nadie. El libro se deshace, las páginas dispersas en objetos sueltos, para luego ser combinados los versos con objetos concretos, encontrados o contruidos. Los títulos de los “libros” indican cada vez más su utilidad, su aspecto práctico y su carácter anónimo o su condición de propiedad de todos, *Obras públicas*. El antipoeta coloca el objeto verbal concreto y visual ante el público, como si se encontrara allí por sí solo. Cuestiona el concepto de la originalidad alegando que la poesía es cuestión de recoger, rehacer, reescribir, reciclar frases y colocarlas, enfrentarlas con objetos, insertarlas en contextos inesperados, insólitos, inverosímiles. Este desarrollo más reciente de la antipoesía refleja tanto la esencia subversiva e iconoclasta del género como la incorporación de los fenómenos y preocupaciones que marcan el final del siglo XX y el principio del XXI. La antipoesía es una poesía que responde al momento actual y Parra el “simple locutor que no responde por las malas noticias.”

Notas

(1). Después de tantos años de resistencia, Parra por fin ha accedido a una edición de sus obras completas con el título de *Obras completas y algo más. Tomo I. 1935-1972*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.

(2). Cita de *Discursos*. Marlene Gottlieb. *Pablo Neruda and Nicanor Parra. Face to Face*. NY: Edwin Mellen Press, 1997:73. Conviene notar, además, su parentesco con los runrunistas, claros precursores de la antipoesía.

(3). Incluso se anticipa muchas veces a la actualidad dirigiéndose a preocupaciones que más tarde serán temas candentes, como la ecología o ciertos acontecimientos políticos, como la caída del comunismo. Hasta ha habido casos en que una declaración iconoclasta parriana se ha dado en la realidad. EL Cristo de Elqui humorísticamente afirma que el Padrenuestro debería ser “Madre nuestra” ya que sólo sabemos con seguridad quién es nuestra madre. Hace poco un grupo de religiosas feministas propusieron precisamente lo mismo. Parra, además, es indudablemente precursor de la poesía “rap” y de las sesiones de poesía “slam.”

(4). “Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto con el hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo. Así sea la poesía que buscamos, gastada

como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico acto. Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, “corazón mío” son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.”Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, 1, octubre de 1935, p. 5. Edición facsímil en 1974.

<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/686/una-poesia-sin-pureza-1938>

(5). Citado en Adolfo Vásquez Rocca "[Nicanor Parra: antipoesía, parodias y lenguajes híbridos](#)".

(Homenaje con motivo de los 90 años del Anti-Poeta). *Biblioteca Virtual de Literatura / Satírica / Crítica*. Sevilla: Diciembre 2004. <http://www.trazegnies.arrakis.es/parra.html>

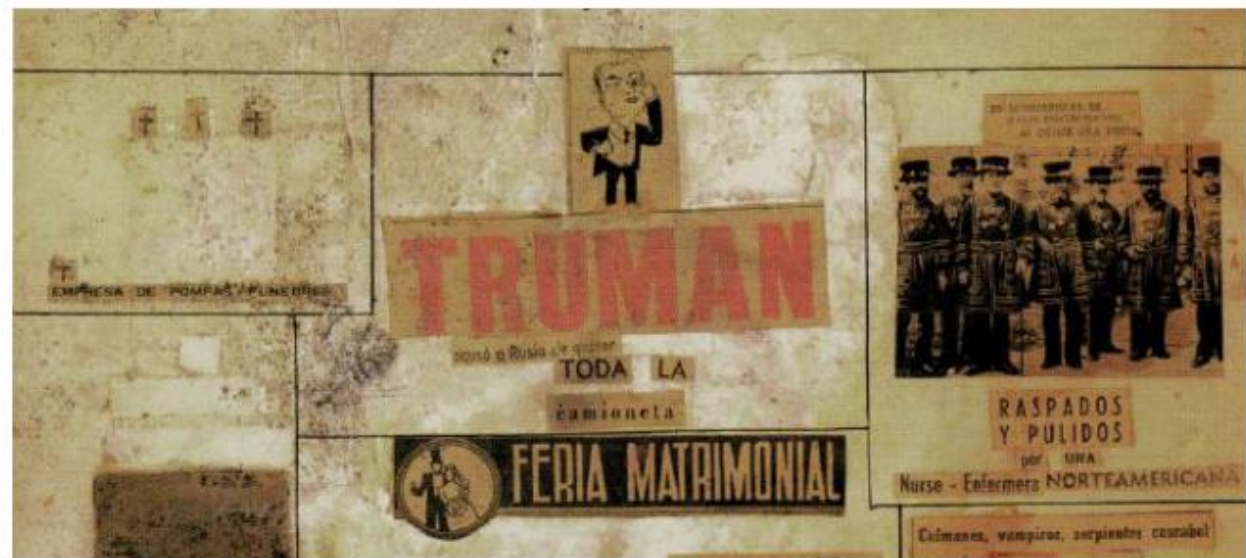
(6). Además, el "poeta-artista visual" "viene de una larga tradición de interacción entre texto e imagen. Ejemplos de esto son los profundos sonetos cincelados por el escultor Michelangelo Buonarotti; las ilustraciones de Blake para sus propios textos; los agudos comentarios de Goya bajo sus grabados; las pinturas del escritor Victor Hugo; los textos poéticos de Paul Klee; las pinturas y dibujos de Federico García Lorca; los escritos de Frida Kahlo; las obras teatrales de Pablo Picasso; las novelas extraordinarias del pintor Adolfo Couve; las fotos del poeta Bertoni; las foto-montajes del escritor Sergio Marras; los escritores y pintores surrealistas Leonora Carrington y Alfred Jarry y muchos otros." Virginia Huneus. "Parra y El Pago de Chile." en *Mensaje (Cultura)*, 1 octubre 2006.

http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_028632132575_ITM?email=marlene.gottlieb@manhattan.edu&library=Greenwich%20Library

(7). Ya en *Discursos* había dicho "Para mí el género artístico supremo es la pantomima" (Gottlieb 73). Y en *Artefactos*: "Cuándo van a entender que/Estos no son pronunciamientos políticos. /Son parlamentos dramáticos."

(8). Al elegir el nombre, ¿habrá pensado el antipoeta en los *Cien sonetos* “de madera” de su rival en Isla Negra?

(9). Ya Parra había utilizado el método collage en los *Quebrantahuesos* junto con Enrique Lihn, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún, Jorge Sanhueza y Jorge Berti. Se trata de una serie de láminas compuestas por recortes de periódicos que fueron expuestas una a una semanalmente en la calle Bandera, en el centro de Santiago.... recortaba titulares de distintos periódicos y los juntaba y organizaba con un resultado sorprendente que parecía dar un mensaje inesperado y hasta misteriosamente codificado:



(10). Ya lo hacía mucho antes de la proliferación de mensajes de texto de los teléfonos celulares. Usaba estas abreviaturas ortográficas en los primeros artefactos postales y en los discursos.

(11). Nicanor Parra *Obras públicas* I, II. Michelle Bachelet inaugura la exposición de *Obras Públicas*: “Antipoeta Parra en la Moneda.” Hay más de 60 videos de la antipoesía de Parra en You Tube.

(12). "Durante medio siglo
la poesía fue
el paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
echando sangre por boca y narices."

(*Versos de salón* 1962)

Obras citadas

Díez, Cristina, Durá, Carlos, Rico, Amparo and Sonia Mattalía. en la “Introducción” *Trabajos prácticos*. <http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0013511.pdf>

Gottlieb, Marlene. *Pablo Neruda and Nicanor Parra. Face to Face*. NY: Edwin Mellen Press, 1997.

Huneus, Virginia. "Parra y El Pago de Chile." *Mensaje (Cultura)*, 1 octubre 2006.

Neruda, Pablo. "Sobre una poesía sin pureza", *Caballo verde para la poesía*, 1, octubre de 1935, p. 5. Edición facsímil en 1974.

<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/686/una-poesia-sin-pureza-1938>

Parra, Nicanor. *Obras completas y algo más. Tomo I. 1935-1972*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.

Vásquez Rocca, Adolfo. "[Nicanor Parra: antipoesía, parodias y lenguajes híbridos](#)". (Homenaje con motivo de los 90 años del Anti-Poeta). *Biblioteca Virtual de Literatura / Satírica / Crítica*. Sevilla: Diciembre 2004. <http://www.trazegnies.arrakis.es/parra.html>

Los múltiples laberintos en *La pesquisa* de Juan José Saer

Cristina Guiñazú

Lehman College, The Graduate Center, CUNY

La pesquisa (1994) de Juan José Saer se articula según una estructura compleja que integra varios planos narrativos en un marco de mayor amplitud. La narración más amplia que enmarca a las demás cuenta desde una perspectiva omnisciente el reencuentro de tres amigos: Soldi, Tomatis y Pichón Garay en ocasión del viaje de este último, residente en París desde hace veinte años, al litoral santafecino, su lugar de origen en Argentina. Un segundo plano narrativo está constituido por el relato de Pichón Garay a sus amigos sobre los asesinatos en serie ocurridos en el barrio en que vive en París. Otros relatos de extensión menor: la expedición para examinar un manuscrito cuya autoría se desconoce, el resumen de la trama de ese mismo manuscrito y las alusiones a las desapariciones del hermano de Pichón y de su compañera también se incluyen en el mismo marco. Los episodios, fragmentarios y de largo variado se intercalan unos en otros obligando al lector a retrazarlos en relecturas que le permiten comprender su relación. Esta configuración laberíntica aparece en la novela según *mises en abîme* múltiples que abarcan la representación de los espacios recorridos por los personajes, los episodios en que buscan respuestas obcecadamente elusivas, las alusiones literarias a textos previos de Saer así como a textos ajenos y finalmente las referencias mitológicas.

La insistencia con que esta estructura se presenta en la novela me permite utilizar la figura del laberinto como un instrumento de lectura apto para lograr un acercamiento al texto que dé cuenta de su complejidad. (1) Considero al laberinto como metáfora de la búsqueda intelectual que en esta novela cobra un significado plural; en efecto, se aplica tanto a la pesquisa policial como a los interrogantes que pretenden abordar el mundo interno de los personajes y el proceso de lectura. El intento por descodificar cada uno de ellos da origen a interpretaciones variables y antagónicas que a su vez, derivan en nuevas ramificaciones de significados. Es por eso que los recorridos propuestos a los personajes y al lector cuya meta es llegar a un “centro,” a una conclusión que cierre con respuestas satisfactorias los desafíos que se les presentan, estarán siempre condenados al fracaso y a su prolongación en una incógnita nueva.

La novela se inicia en *medias res* con el relato de Pichón Garay sobre los asesinatos de veintinueve viejitas en París. El relato de Pichón utiliza la focalización de Morvan, el inspector encargado de solucionar el caso, cuya atención se centra en el enigma de la identidad del asesino. Su perspectiva, sin embargo, a diferencia de la del detective literario tradicional, siempre objetiva y certera, se bifurca en modalidades diversas que añaden ambigüedad a la investigación. El detective paradigmático, a la manera de Dupin, observador e intérprete de signos obedece a una metodología que descifra caras, gestos, actitudes y decorados, reveladores todos del comportamiento humano. Por el contrario, Morvan adopta actitudes variadas y dispersas que abarcan desde la aparente objetividad hasta perspectivas que cuestionan la posibilidad de una correspondencia entre signo y significado, todo lo cual siembra en el relato la duda sobre la posibilidad de llegar a solucionar el enigma.

En *La pesquisa* la verdad se supone el resultado de una interpretación elaborada según razonamientos que enlazan causa y efecto, es decir que se trata de un concepto variable que depende del punto de vista elegido y de planteos cuya formulación puede lograr resultados múltiples. De tal manera, la verdad buscada no existiría como algo perteneciente al reino de la realidad y preexistente al pensamiento del investigador. Así es que por ejemplo, para obtener una visión aclaradora de los crímenes, Morvan escruta las multitudes que se desplazan por el laberinto de calles que rodean su despacho. Desde ese lugar estratégicamente ubicado en una posición central y en altura observa:

Mujeres cargadas de paquetes, de bolsos, de ramas de pino y de criaturas, cruzaban apuradas por las rayas blancas de los pasajes para peatones en todo el perímetro de la plaza León Blum del que Morvan, en el lugar en que estaba y por mucho que se inclinara hacia la ventana, no podía ver más que una parte, aunque de tanto haberlo recorrido en los últimos meses *conocía de memoria* cada uno de sus tramos, el entrecruzamiento, *no en forma de estrella sino más bien de asterisco* de la rue de la Roquette y el bulevar Voltaire, más la rue Godefroy Cavaignac, la rue Richard Lenoir, y las avenidas Ledru Rollin y Parmentier que nacían en diversos puntos de la plaza”. (15) [énfasis mío]

Las deducciones que hicieran famosa la capacidad observadora y analítica de los primeros detectives literarios, capaces de explicar la realidad caótica que los rodea, escapan al inspector de

Saer.(2) Este debe buscar apoyo en una reconstrucción mental del barrio lo que sólo le provee una representación, un diagrama abstracto, un “asterisco”. La distinción entre “estrella” y “asterisco” vana a primera vista –ambas palabras provienen de una misma etimología— conduce a la elección de la segunda y remite a un símbolo escritural que a su vez refiere a otra anotación. El asterisco no sólo representa una configuración más del laberinto de calles sino que interpone un signo entre Morvan y la realidad lo cual lo aleja del asesino, objeto de su búsqueda. Morvan intenta igualmente otros modos de acercamiento al enigma. Abandona la postura de espectador y asume otra, más activa, semejante a la del *flâneur*, que lo integra en la ciudad, en ese paisaje que, de acuerdo a Benjamin, está escindido en dos polos dialécticos: se abre ante él como paisaje y simultáneamente, lo encierra como un cuarto.(3) Morvan recorre así el barrio, se detiene delante de los negocios, observa a los clientes y a los paseantes y al final de un recorrido cada vez más acelerado queda encerrado en un laberinto irreconocible:

Avanzó un trecho por la avenida Parmentier y, doblando por la rue Sedaine, pasó detrás del edificio del municipio, cruzó el bulevar Voltaire y se internó en las calles estrechas y cortas, muchas de ellas sin salida, que se abren a los costados de la rue de la Roquette, de la rue Sedaine y de otras calles largas frecuentadas durante el día, como la rue de Charonne o la rue du Chemin Vert, que, cortando el bulevar Voltaire, llevan del cementerio del Père Lachaise a la Bastilla. ...Durante un buen rato, y a pesar de lo familiares que eran para él debido a las rondas frecuentes que daba por ellas desde hacía meses, anduvo por calles oscuras de las que no sabía cómo salir y que no lograba reconocer.” (106-107)

Atrapado y sin salida, Morvan “se pierde” en el sistema de calles sin alcanzar el centro que le revelaría la solución del enigma.

Para Mircea Eliade la figura del laberinto protege el centro que encierra el secreto pero constituye asimismo un modelo existencial, imagen de la progresión cognoscitiva hacia el centro del yo del buscador. Según esta concepción, la empresa de búsqueda culminaría para Morvan no sólo en el descubrimiento del criminal sino también en el descubrimiento de sí mismo. Ese proceso ocurre en la novela cuando las imágenes observadas durante sus caminatas se transforman en otras, oníricas, que de a poco alteran su percepción de la realidad. El recorrido que comienza como un paseo por la ciudad familiar se transforma poco después en un deambular por una ciudad doble de la conocida, simultáneamente familiar y fantasmagórica. Se diría que Morvan penetra en una dimensión paralela a la del mundo real. Hace pensar en las caminatas nocturnas por París descritas por Cortázar quien decía sentir que atravesaba un pasaje que lo conducía a una ciudad de características míticas.⁽⁴⁾ La ciudad se multiplica entonces en otro laberinto; el de la vigilia, cotidiano e impenetrable es suplantado por el de la noche, oscuro y mágico que hace que Morvan pase del estado de conciencia a otro en que se suspenden las facultades del conocimiento y en el que adquiere una personalidad diferente, un otro yo. El desdoblamiento del personaje lo metamorfosea en un ser simétricamente idéntico pero diferente por sus características haciéndolo un desconocido para sí mismo y para los otros. Durante esos episodios de carácter onírico Morvan sufre alucinaciones en que los monstruos mitológicos

Escila, Caribdis, Gorgona y Quimera hacen su aparición.⁽⁵⁾ El investigador pasa entonces de París, la ciudad de la realidad, al mundo sagrado de los arquetipos:

En una plazoleta en la que se encontró de golpe, sin saber cómo había llegado hasta ahí, se topó con uno de esos extraños monumentos, de los que no podía decir si la ambigüedad de lo que representaban era voluntaria o, a causa de la antigüedad de la piedra, resultado de la erosión: ser humano gigantesco, monstruo alado, centauro, pulpo, figura ecuestre o mamut. Podía ser un monumento religioso, porque tal vez en ese territorio sin nombre, era al dios de lo indiferenciado que se le rendía culto. (109)

Morvan penetra en el reino del monstruo en el que la identidad, de especie única se erige en base a elementos heterogéneos, pertenecientes a categorías dispares. La mente del investigador que no puede discernir entre una figura u otra queda incapacitada. Pero esta fantasmagoría refleja el estado mental del observador que ha sido invadido por lo monstruoso. El inspector sagaz ha sido irónicamente transformado en su doble, en su enemigo, en el asesino de las viejitas. En efecto, en un desenlace prolijamente preparado, Morvan personifica la dialéctica de la pesquisa: por un lado, es el buscador y por otro, es la presa buscada. Alternativamente, Teseo y Asterión, inocente y culpable, encarna simultáneamente el peligro y el orden en una naturaleza doble:

Se sentía amargo y lúcido, confuso y alerta, cansado y decidido. En veinte años ejemplares en la policía, el comisario Morvan no había tenido nunca la

oportunidad de enfrentarse a una situación semejante: el hombre que buscaba le daba, sobre todo en los últimos meses, una sensación de proximidad e incluso de familiaridad, lo que por momentos lo abatía de un modo inexplicable y al mismo tiempo lo estimulaba a seguir buscando.” (15)

La figura del laberinto se ha desplazado ahora; ya no representa las calles de la ciudad sino la interioridad del personaje que sufre impulsos contradictorios y se bifurca en tendencias dobles, contiene en sí mismo características que él ignora y que escapan a la irreductibilidad de una personalidad definida.

La versión que da Pichón de los hechos, basada en los reportes de la investigación policial publicada en artículos periodísticos, califica a Morvan como a un loco asesino que será condenado a reclusión perpetua en un asilo de alienados. Pichón concluye con la explicación médica oficial: el abandono de la madre al nacer al que se agrega la separación de su mujer habrían provocado en Morvan el brote esquizofrénico durante el cual habría cometido los asesinatos siendo inconsciente de sus actos.

No hay que olvidar que esta trama policial está siendo relatada por Pichón quien frente a sus amigos se muestra muy consciente de su papel de hacedor del texto. Expresa claramente que aunque se basa en artículos periodísticos, es él quien le otorga unidad de composición, quien añade datos ficticios y quien le otorga suspenso. Su posición dentro del relato corresponde a la del autor que crea una ficción; pone en actividad “una conciencia móvil, ubicua, múltiple y

omnipresente” (22-23) que le permite transformar los informes y estadísticas que conoce en un cuento interesante para su audiencia. El mérito de su labor es entablar conexiones entre el plano de lo real y el de la ficción. Es él quien adopta el modelo del neopolicial y a partir de los crímenes establece causas sociales y psicológicas para el comportamiento de Morvan. Aunque expresa sus dudas sobre la exactitud de las explicaciones psiquiátricas, Pichón las incluye en el relato a manera de conclusión. Por otra parte, la filiación con el neopolicial implanta la duda sobre la eficacia institucional y gubernamental ya que los funcionarios no se distinguen de los criminales.(6) El relato de Pichón reestablece el orden alterado por los crímenes con una conclusión razonadora acerca de la identidad del asesino.

Sin embargo, el relato también deja detalles dispersos que siembran la duda sobre la autoría de los crímenes. La versión oficial será desafiada y contradicha al final de la novela por Tomatis -- es el lector implícito-- quien, después de haber escuchado atentamente a Pichón formula una versión alternativa que subvierte el final estabilizador dado por aquél. Según Tomatis, el autor de los asesinatos sería Lautret, investigador policial que trabaja a las órdenes de Morvan. De tal manera, Morvan tendría en su colega a un doble, *l'autre, --l'autre est--* (Goldberg 93) que lo refleja, duplica y altera en una nueva figura monstruosa. La interpretación de Tomatis obliga al lector a reconsiderar la historia desde su punto de vista lo que origina un texto nuevo, divergente del que conocía. El campo de conocimiento es descentrado en un nuevo laberinto más perturbador ya que en éste, el asesino ha cometido el crimen perfecto quedando fuera de toda sospecha.

Después de conocer la versión de Tomatis, al rever el texto se descubre que Lautret, que parecía un personaje secundario, también tendría tal como Morvan, su laberinto interno con sus enigmas propios. Cuando en el relato de Pichón, Morvan sospecha de su colega, dice:

...tal vez no era Lautret el autor de esos crímenes, sino una fuerza ignorada, parasitaria, desconocida incluso para el propio Lautret, y alojada en los pliegues íntimos de su ser desde los orígenes de su existencia, una presencia oscura semejante a un ídolo arcaico y sanguinario cuyo descubrimiento aportaría a su amigo la calma y la emancipación. (157)

Finalmente, esta alusión al laberinto propio y al monstruo escondido en la intimidad de Lautret refiere a una genealogía arcaica que le legaría una herencia de fuerzas misteriosas debidas a una mitología hermética. Nuevamente, los lectores quedan a merced del misterio. De tal manera, los personajes de Morvan y de Lautret confrontados, no sólo representan figuras dobles alternativas sino que además cada uno de ellos se multiplica interiormente en varias personalidades creando reflejos especulares. La narración agrega de este modo numerosas capas discursivas que remiten a relatos fragmentarios y postulan arcanos imposibles de dilucidar. Tanto los personajes como los episodios de que consta la novela están envueltos en redes de significaciones que se bifurcan en otras igualmente inescrutables. Los comentarios del narrador generalizan este orden de cosas abarcando en él a los lectores:

El sol y la muerte, dicen, nadie puede mirarlos de frente, pero la distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro, agitándose confusa como en los planos sin fondo y cada vez más sombríos de un espejo apagado y móvil, *todo el mundo* prefiere ignorarla, dejándose mecer por la apariencia espesa y brillante de las cosas que, por carecer de una nomenclatura más sutil, seguimos llamando reales. (40) (nuestro énfasis)

La propuesta de un lado escondido de las cosas, similar al mundo de *Alicia en el País de las Maravillas* duplica la realidad en una dimensión inquietante que involucra a “todo el mundo”. Los lectores estaríamos sujetos al igual que los personajes a perdernos en un mundo de apariencias y a sufrir características interiores que según la voz narrativa, preferimos ignorar. Todo objeto de conocimiento se torna así plurivalente.

Retomando las tesis de Pichón y Tomatis, se debe decir que para los lectores, ambas parecen lógicas y resulta imposible privilegiar una sobre la otra. Como afirma Julio Premat sobre la versión de Tomatis: “El efecto es brillante y sorpresivo: la construcción racional (y tradicional, ya que remite a un género masivo y a un corpus conocido) introduce el caos. » (360) Y es que la versión de Tomatis crea una parodia de la de Pichón y con ello, parodia toda la novela policial. No solamente pone en evidencia la arbitrariedad del género cuyas certezas pretenden restablecer el equilibrio roto por el crimen, sino que además invita la formulación de otras versiones aparte de las ofrecidas en la novela.

Todas las interpretaciones siguen el proceso de la lectura y como tal quedan siempre abiertas. Saer ha comentado al respecto: « ... como nuestra experiencia y el lenguaje que la nombra no coinciden nunca totalmente, podemos decir que cada palabra es de alguna manera un relato, porque transmite, sin identificarse totalmente con él el hormigueo no verbal de nuestro ser, y también una ficción, porque existe gracias a la verosimilitud que nos resignamos acordarle y no a una supuesta realidad que creemos conocer por anticipado y que esa palabra nombraría con exactitud.” (*La narración...* 162) Por eso no es casual que uno de los procedimientos retóricos más utilizados en la novela sea el de la enumeración ya que la profusión de palabras crea la ilusión de que nombrar corresponde a lograr una representación fehaciente. De tal manera, *La pesquisa* alude a la necesidad incontrovertible de fabricar ficciones.

La figura del laberinto recurre también en el segundo plano narrativo que sirve de marco general a la novela; allí se cuenta la reunión entre los amigos y el recorrido que hacen en lancha por los brazos aledaños del Paraná. El viaje por el río sirve de paradigma de las búsquedas que tienen lugar en este plano:

...y ha llegado al lugar en que el río Colastiné se termina, confundiéndose con los arroyos Tiradero, el nuevo y el viejo, que confluyen a su vez para formar tan intrincados cursos de agua –fugaces o permanentes, grandes o chicos, playos o profundos, anchos o angostos, según el capricho de bajantes y crecientes –que ni siquiera tienen nombre. Abandonando la dirección sur, la lancha torció hacia el oeste y entró en el río Santa Fe, un curso estrecho de agua tan tortuoso que,

...los ha obligado a tomar primero la dirección este, después sudeste, después noroeste, después sur, después oeste y finalmente, en el lugar llamado la Vuelta del Paraguayo, este sudeste, hasta tomar de nuevo y en forma definitiva la dirección oeste, o sea la ciudad. (87)

Los meandros del río son recorridos en dos direcciones: cuando Garay, Tomatis, Pichón y otros personajes parten hacia Rincón Norte con una meta específica: dilucidar la autoría misteriosa de un dactilograma atribuido a Washington, amigo ya fallecido. El segundo recorrido ocurre al regreso; viajan a la inversa por los ríos y los afluentes ya señalados. Rincón Norte señalaría el lugar central del laberinto; sin embargo, aunque consiguen completar la pesquisa y examinar el texto, el enigma queda sin resolver. Tomatis y Soldi no piensan que la novela histórica, titulada *En las tiendas griegas* haya sido escrita por Washington mientras que su hija Julia, por el contrario, atribuye la novela a su padre. Pichón, elegido como juez por los dos bandos observa el dactilograma y aunque piensa como sus amigos, no logra adivinar el nombre del autor.

En este viaje laberíntico se ubica un segundo centro enigmático que disloca al anterior. Durante el recorrido en lancha se acercan a la antigua casa de la familia de Pichón de donde desaparecieron años atrás su hermano, el Gato, y Elisa, la compañera de aquél. La desaparición, ocurrida durante la dictadura y cuyos responsables son las fuerzas de seguridad, convertidas en instrumentos del terror institucionalizado, duplica a un nivel de proporciones históricas el comportamiento de Morvan/Lautret del primer plano narrativo. La diferencia entre ambos planos narrativos radica en que en éste, la duplicidad de las mal llamadas “fuerzas de seguridad” no

recibe ningún comentario que explique y justifique su participación en el crimen. Como en el plano anterior, la identidad de los individuos autores de los asesinatos tampoco es determinada eficazmente.

La desaparición del Gato y de Elisa es comentada en apenas una página por la voz narrativa extradiegética pero no es discutida por los amigos. Ese silencio conforma un vacío que da relieve a la ausencia de los desaparecidos. Muy acertadamente, Florinda Goldberg ha estudiado su importancia en la novela ; según esta crítica el relato policial es un trompe-l'oeuil que al proveer a los amigos de un tema de discusión los exime de aludir a los dolorosos hechos políticos recientes –los episodios de la novela tienen lugar en 1988. (Goldberg 99) Al centro geográfico del laberinto, ocupado por « dos casas, cerradas y vacías desde hacía mucho tiempo » (80) corresponde a nivel discursivo el silencio. Creo que el vacío y el silencio funcionan como signos de la dificultad de reducir a un nivel comprensivo la magnitud de los horrores acaecidos. El silencio rodea aquí a sucesos públicos bien conocidos y actúa como un modo interpretativo más, un código compartido entre los amigos y que rinde respeto al Gato y Elisa. Por otra parte, este nivel de la historia también involucra otra figura doble: en este caso, Pichón y el Gato, hermanos gemelos que corresponden a las dos caras de una misma figura: el Gato ha sido sacrificado sin explicación y Pichón carga las culpas de haber continuado su vida en el extranjero y de no haber intervenido. Las emociones, firmemente acalladas informan las percepciones del personaje: “Al divisar la casa, no todavía en ruinas ha tenido de nuevo la esperanza de que algo dentro de sí mismo, nostalgia, pena, memoria, compasión, se pondría en movimiento, pero de nuevo, las capas pegoteadas de su ser, como si fuesen un solo bloque compacto, no han querido

desplegarse, ni siquiera entreabrirse.” (81) Pichón mismo es descrito como complejo y desconocido para sí mismo. Cada personaje parece contener a otro en su interior y las memorias de esa etapa histórica remueven viejas tensiones. (137-138) Desarrollado a lo largo de la novela, el tema del doble figura en las versiones del relato policial de Pichón y de Tomatis así como en los gemelos Pichón y el Gato y resuena como eco de textos tales: *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, *William Wilson* de Poe, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde y de numerosos cuentos de Borges y de Cortázar. Se crea con relación a esos textos un efecto especular que abre la posibilidad a lecturas que estudien filiaciones entre personajes y modos literarios.

Añadiendo una capa textual más y encuadrada dentro de la descripción del viaje por el río se inserta la trama del dactilograma *En las tiendas griegas*, resumida por Soldi. Su relato dará pie a la discusión entre los amigos sobre la interpretación del texto. *La pesquisa*, en numerosas instancias como se ha podido ver, recalca la importancia de los puntos de vista --siempre parciales—para conocer cualquier objeto de estudio.⁽⁷⁾ El resumen de Soldi contrasta las perspectivas de dos soldados que en la llanura de Escamandro, a las puertas de Troya están encargados de proteger a Menelao. El más viejo que lleva diez años en el campo de batalla conoce mal los hechos y tiene una vaga idea de los participantes; por el contrario, el más joven, recientemente llegado de Grecia está al tanto de todas las anécdotas y del papel que juegan los héroes. El episodio concluye con la afirmación por parte de los amigos de que la verdad de la experiencia del soldado viejo y la verdad de la ficción del soldado joven se contradicen. El relativismo resultante de las interpretaciones diversas reafirma la coexistencia de conclusiones diferentes para los enigmas tratados en la novela.

Podemos establecer ahora una conexión entre las narraciones incluidas en *La pesquisa* en relación con la interpretación textual. El relato policial a cargo de Pichón, cercano a los hechos y lector de las noticias periodísticas en las que se apoya tiene correspondencia con la del soldado viejo en el episodio troyano, mientras que la versión de Tomatis sobre el mismo relato tiene su paralelo en la interpretación que da de la guerra el soldado joven.

Si para Pichón, los asesinatos cometidos en París, en su barrio, donde transcurre su vida cotidiana adquieren inmediatez y se vuelven parte de su experiencia familiar, para sus amigos pertenecen a un mundo remoto, informado por lecturas, películas además de todas las connotaciones que se asocian con la ciudad luz. La capital cultural del siglo XIX ha seguido ejerciendo durante el XX gran influencia en la imaginación y en el desarrollo de las ideas artísticas y políticas, lo que hace que para los oyentes se trate de un espacio sobrecargado de significados culturales. Aunque las calles y plazas mencionadas corresponden a lugares específicos del distrito XI, éstos para los oyentes y los lectores constituyen escenarios novelescos. Desde las perspectivas de sus amigos, el relato de Pichón pertenece al ámbito de la ficción, a un mundo imaginario cuyas referencias provienen de orígenes variados.

Inversamente a la situación del policial, las desapariciones del Gato y de Elisa pertenecen, para los amigos de Pichón, a su mundo habitual, a la realidad vivida por ellos. Es eso mismo lo que posibilita que las perspectivas de Soldi y de Tomatis sobre los crímenes cometidos a orillas del Paraná sean fragmentarias, semejantes a la del soldado viejo de *En las tiendas griegas*. Por su lado, Pichón tiene una visión lejana de los hechos y si bien no se refiere a la desaparición de su

hermano, la voz narrativa da pautas sobre sus expectativas: “lanzaba, de un modo voluntario, o voluntarista mejor, miradas a su alrededor, tratando de captar en el paisaje, bastante triste por otra parte después de tantas semanas de sequía, algo, ...un hálito singular que hubiese sido específico de ese lugar y de ningún otro, pero sus miradas rebotaban en el espacio neutro, irreconocible, átono, que no le procuraba como se dice ningún sentimiento de reciprocidad ni ninguna emoción”. (78) En este caso, al conocimiento de los hechos históricos se suman los sentimientos encontrados de los personajes que informan y deforman sus perspectivas propias, todo lo cual dificulta la interpretación; es esa capa emotiva correspondiente al mundo interior de los personajes la que sella el silencio.

Como hemos visto, cada una de las visiones enfocada en cada relato propone una conclusión parcial y divergente de las demás; la pluralidad de interpretaciones insiste una y otra vez sobre la imposibilidad de alcanzar un conocimiento abarcador y cierto. Pero si *La pesquisa* enfatiza la necesidad imperiosa de emprender búsquedas que hagan más comprensible la realidad, demuestra sobre todo que los relatos –orales y escritos—que dan cuenta de ellas están sujetos a cambios sucesivos. El comentario de la voz narrativa acerca del relato de Pichón se aplica a todo acto narrativo: “Es obvio que también del relato de Pichón cada uno tendrá una visión diferente, no únicamente Soldi y Tomatis, sino sobre todo Pichón, que nunca podrá verificar el tenor exacto de sus palabras en la imaginación de los otros.” (100) Las intrigas interpretativas se superponen indefinidamente ya que cada personaje, añade a su versión propia las especulaciones que fabrica sobre las interpretaciones ajenas. Adivinar la reacción de los demás y acomodar la propia a posibles refutaciones impide una postura fija y un relato permanente.

Debemos mencionar por último, aunque sea de paso, las referencias intertextuales que permiten ubicar a la novela de Saer dentro del gran marco de la biblioteca. Lógicamente esta ubicación dependerá de las conexiones que cada lector establezca. Aquí solamente menciono algunas posibilidades. De gran importancia en relación con el relato de Pichón son las referencias a la literatura policial. Así, por ejemplo, el deambular investigativo de Morvan por la ciudad de París remite al papel del “flâneur” en cuya genealogía se integran Poe, Baudelaire y Walter Benjamin. Las observaciones agudas que el *flâneur* de Baudelaire hace sobre los habitantes anónimos de la ciudad son similares a las atribuidas al detective del relato policial tradicional ; de igual manera, el detective creado por Poe es capaz de dilucidar los misterios más herméticos dejando perplejos a los lectores por el detalle de sus observaciones y reflexiones. *La pesquisa* alude de modo oblicuo al bien conocido cuento de Poe “The purloined letter”, ya que la clave principal de la culpabilidad de Morvan consiste en un pedacito de papel, parte de una “carta ministerial,” reminiscencia fragmentaria de la famosa carta del relato de Poe. Como se ha señalado, las facultades de Dupin que celebran el racionalismo y el científicismo son puestas en tela de juicio en *La pesquisa* que altera notablemente las reglas del género. Por otra parte, el título, *La pesquisa*, rinde homenaje a uno de los primeros relatos policiales argentinos, escrito en 1887 por Paul Groussac quien ya utilizaba el recurso de la *mise en abîme* y cuestionaba la fidelidad del relato policial. (8)

La pesquisa asimismo refiere a otros textos de Saer. Sin que exista una continuidad lineal entre ellos y sin pretender dar una visión totalizadora del período y de la sociedad que presentan, el autor ha creado una “afinidad” voluntaria en su obra. Sus textos conforman un panorama

reiterativo –algunos críticos lo denominan la “zona saeriana”— que sitúa a un elenco de personajes recurrentes. Además, las tramas entablan entre sí una relación que el autor califica de “orgánica”. (*Narración* 157) De tal manera, *La pesquisa* podría ser leída en función de la obra saeriana ya que se enlaza de manera especial con varios de sus textos. Formaría parte de una red textual en la que entrarían *Nada nadie nunca*, novela de 1980 que describe la relación clandestina entre el Gato y Elisa y *Las nubes*, novela de 1997 que en parte, podría ser su continuación. Algunos cuentos recopilados en *Lugar* también elaboran ramificaciones temáticas de *La pesquisa*: “Recepción en Baker Street” cuenta la continuación del encuentro de Tomatis, Pichón y Soldi luego de salir del restaurante donde conversaban; “En línea” narra en voz de Tomatis un episodio nuevo del dactilograma “En las tiendas griegas” donde reaparecen el soldado joven y el soldado viejo, prolongando así la trama que hemos comentado en otra derivada de aquella. (9)

Por último, quiero mencionar las alusiones a textos fundacionales de la literatura occidental. El dactilograma fragmentario *En las tiendas griegas* se inserta en la Guerra de Troya haciendo del mito antiguo una de sus raíces genealógicas. El título del dactilograma, sin embargo, también hace honor al poema homónimo de César Vallejo de *Los heraldos negros*, explícitamente mencionado en la novela. El dactilograma cobra la importancia de un texto en sí mismo y se conecta con diferentes vertientes literarias. Por último, se deben añadir las citas recurrentes de los varios seres mitológicos: el toro blanco secuestrador y violador de Europa y la presencia de Escila, Caribdis, Gorgona y Quimera que aumentan aún más el misterio de la novela. Esos estratos textuales remotos parecen postular su valor arquetípico. Si estas figuras en la Antigüedad

otorgaban un orden divino al caos del mundo, su aparición en la novela en momentos en que Morvan realiza su pesquisa sirve más bien de forma irónica para subrayar la pérdida de sentido del personaje.

La escritura de Saer recupera por medio de referencias y citas instancias literarias anteriores que la pluralizan. Consigue así romper los límites genéricos integrando en la novela diferentes variantes: policial, épica, histórica, política y hasta fantástica. Por último tiene el valor de otorgar una relevancia muy consciente al carácter ficticio del relato. Con estos recursos la novela provoca concientización sobre el proceso de la ficción.

Los diferentes planos narrativos dentro de *La pesquisa* se entrecruzan y se reflejan los unos a los otros y también se insertan en la tradición literaria occidental. Si bien a lo largo del recorrido de la novela no descubrimos las respuestas a los enigmas propuestos, sí descubrimos la estructura de la novela que se muestra a sí misma. Esa estructura compleja cuestiona las relaciones entre lo real y la ficción y, al hacerlo, cuestiona también muchas otras conexiones que suelen pasar por alto: entre vida cotidiana y relato, entre terror vivido e historia, entre mito y realidad. Todo apunta a que nos sintamos condenados a recorrer los numerosos laberintos de cada relato retrazando múltiples historias, criminales o no, abocados a una tarea que persigue una respuesta coherente que siempre nos elude.

Notas

(1). Esta estructura ha sido usada anteriormente, de manera notable por Borges en su relato “El jardín de senderos que se bifurcan”. Existen allí numerosas ramificaciones que conducen al lector por pistas múltiples y dimensiones dobles hacia varios niveles de lectura.

(2). La actitud de Morvan se asemeja a la del personaje de Poe en “The Man of the Crowd”, sobre todo hacia el final de la historia cuando reconoce la falibilidad de sus métodos. Dana Brandt comenta la diferencia entre este personaje y la figura más tardía del detective: “In this story, Poe offers a critique of the flaneur’s method of representing modern cities. This will enable him, in the detective stories, to develop a new method that will serve some of the same functions, while transcending some of what are understood to be the flaneur’s limitations.” (79) El personaje de “The Man of the Crowd” fracasa en su intento por interpretar el comportamiento del hombre al que persigue obsesivamente a lo largo del relato.

(3). Escribe Walter Benjamin: « Un paysage ...c’est bien ce que Paris devient pour le flâneur. Plus exactement, ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s’ouvre à lui comme paysage et elle l’enferme comme chambre. » (435)

(4). Para un ver el fragmento pertinente de la entrevista entre Tristan Bauer y Julio Cortázar consultar <http://www.youtube.com/watch?v=JDFYg0BIsjA>. Significativamente, escribe en *Rayuela* : “París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces

un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos. »

(Capítulo 93) Así describe Pichón una instancia parecida en las caminatas de Morvan : “Su caminata duró horas, y del mismo modo que cuando practicaba con exceso algunos deportes, al cabo de un momento entró en una especie de trance, una suspensión duradera de la conciencia que tenía su lado agradable, pero que lo separaba del mundo de la vigilia y le impedía reconocer lo familiar.” (108)

(5). Un detalle que enfatiza la falta de estabilidad de Morvan es el significado de su apellido, nombre de un síndrome que causa falta de sueño y episodios de alucinaciones.

(6). Para una aclaración entre los diferentes tipos de relatos policiales, ver: Francisca Noguero Jiméñez, « Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino », *CIBERLETRAS* 15 <http://www.lehman.edu/ciberletras/v15.html>

(7). Señalo aquí un ejemplo: “A pesar de que están los tres juntos, sentados a la misma mesa, a causa de la posición diferente que ocupan en ella, tal vez más tarde, cuando la noche que comparten les vuelva a la memoria, no tendrán los mismos recuerdos.” (100-101)

(8). Sobre este relato, ver Cristina Guiñazú, « Ironía y parodia en "La pesquisa" de Paul Groussac » *CIBERLETRAS* 17, July 2007 <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>

(9). Para un estudio que estudia la relación de los espacios textuales en la obra de Saer, ver: Julio Premat, “Saer fin de siglo y el concepto de lugar”. *La literatura argentina de los años 90. Foro Hispánico* 24: 43-52

Trabajos citados

Baudelaire, “L’artiste”, *Curiosités esthétiques. L’art romantique*. Paris: Edition Garnier, 1962: 458-466

Benjamín, Walter, “Le flâneur.” *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2000: 433-472.

Borges, Jorge Luis, “El jardín de senderos que se bifurcan.” *Obras Completas*. I Barcelona: Emecé Editores, 1996: 472-480.

Brand, Dana, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Goldberg, Florinda F. “La pesquisa de Juan José Saer: alambradas de la ficción” *Hispanamérica* Nos. 76/77, 1997 :89-100.

Premat, Julio. “ Saer fin de siglo y el concepto de lugar”. *Foro Hispánico* 24. La literatura argentina de los años 90: 43-52.

Poe, Edgar Allan, “The Man in the Crowd,” *Edgar Allan Poe*. New Cork: Chatham River Press: 240-245.

Saer, Juan José, *La narración-objeto*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1999.

----. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Dos aproximaciones a la figura histórica de Ines Suárez:

Jorge Guzmán e Isabel Allende

Silvia Lorente-Murphy

Purdue University North Central

En la actualidad, existen dos novelas que se ocupan de la figura histórica de Inés Suárez: *Ay Mama Inés* (1997) de Jorge Guzmán e *Inés del Alma Mía* (2006) de Isabel Allende. Ambas muestran fascinación por la compañera de Pedro de Valdivia en la conquista y fundación de Chile y coinciden en muchos aspectos de su vida. Cada autor, sin embargo, y como es de esperar, se apropia de la protagonista histórica de una manera personal y caracteriza a la misma con matices diferentes. Seguramente, también la actitud de cada autor frente a la figura histórica es diferente. Las dos obras insisten en su carácter testimonial: la novela de Guzmán se subtitula *Crónica testimonial* y la de Allende comienza con un preámbulo “Crónicas de Doña Inés Suárez, entregadas a la iglesia de los Dominicos, para su conservación y resguardo, por su hija, doña Isabel de Quiroga, en el mes de diciembre de 1580 de Nuestro Señor, Santiago de la Nueva Extremadura, Reino de Chile”. En ambas novelas se incluye igualmente el óleo sobre tela pintado en 1897 por Manuel Ortega, *Inés Suárez en defensa de Santiago* (1) en el que aparece en primera plana Inés Suárez empuñando una espada en plena lucha contra los indígenas para ilustrar el evento que la hizo más memorable.

Comparando ambas novelas, noto que Jorge Guzmán utiliza cierta perspectiva para referirse a la heroína y mantiene una actitud que, si no es distante, es, o pretende ser, lo más objetiva posible. Guzmán describe una conducta vista desde fuera y entrega a los lectores el diseño desapasionado de la vida novelada de Inés Suárez. Isabel Allende, en cambio, tiene una actitud mucho más afectiva con la protagonista; una postura intimista y de apoyo que, en muchas ocasiones muestra una transferencia de la personalidad de la autora a la heroína, una especie de identificación, y la narrativa, así, pierde bastante en objetividad aunque gana en vitalidad.

Inés Suárez era una costurera de la ciudad extremeña de Plasencia, quien viajó a América siguiendo los pasos de su marido y así llegó hasta el Perú, donde descubrió que era viuda. En vez de regresar a España, se quedó en el Nuevo Mundo y más tarde se enamoró de Pedro de Valdivia, un hidalgo cuyo sueño era « dejar fama y gloria de mí » como aseguraba en sus cartas al rey de España. Pedro de Valdivia y ciento diez hombres más conquistaron Chile en 1540 tras una larga y penosísima marcha por el desierto de Atacama, el más árido del mundo y bajo la constante amenaza de los ataques indígenas. Con ellos iba Inés Suárez quien peleó como un aguerrido soldado contra los mapuche, los guerreros más bravos de América, fundó ciudades y murió ya anciana, casada con otro conquistador.

Esta es mi historia [anticipa Inés Suárez en *Inés del alma mía*] y la de un hombre, don Pedro de Valdivia, cuyas heroicas proezas han sido anotadas con rigor por los cronistas y perdurarán en sus páginas hasta el fin de los tiempos; sin embargo, yo sé de él lo que la Historia jamás podrá averiguar: qué temía y cómo amó (2)

La narración de Guzmán se hace en tercera persona y la primera mención de Inés Suárez ya ubica a la protagonista ofreciéndose para acompañar a Valdivia en su expedición desde el Cuzco hasta Chile; es decir que la historia comienza después que la relación entre ambos ha comenzado. La narración de Allende se hace en primera persona, o sea, es la protagonista misma la que nos cuenta su historia y el relato comienza mucho antes de su llegada al Perú; específicamente en su niñez en Plascencia. Inés Suárez, protagonista de Isabel Allende, es una mujer práctica, apasionada, irreverente y dotada de un sano sentido del humor:

Un viernes Santo mi hermana Asunción, quien entonces tenía once años, amaneció con los estigmas de Cristo, horribles llagas abiertas en las palmas de las manos, y los ojos en blanco volteados hacia el cielo. Mi madre la trajo de regreso al mundo con un par de cachetadas y la curó con aplicaciones de telaraña en las manos y un régimen severo de tisanas de manzanilla (pp.18-19)

Muy diferente es la actitud de Inés en *Ay Mamá Inés* en que una mujer más bien puritana reacciona escandalizada ante la admiración de Valdivia por el pensador Erasmo:

No pudo soportar Inés oírle enorgullecerse de haber conservado suficiente del pensamiento de ese Erasmo para sentir un continuo desapego de las formalidades rituales, una nostalgia de practicar alguna religión buena y sencilla, sin curas ignorantes y poderosos, bárbaramente odiadores de toda libertad del alma o del

cuerpo y de toda profundidad verdadera. Inés soltó por su pensamiento una avalancha continua y frenética de “Padrenuestros que no la dejaron entender lo que Valdivia estaba diciendo (3)

En *Inés del Alma Mía*, sin embargo, reconocemos a una protagonista muy apreciada por su autora y de frecuente aparición en sus novelas:

[...] En casi todos mis libros hay mujeres desafiantes, que nacen pobres o vulnerables, destinadas a ser sometidas, pero se rebelan, dispuestas a pagar el precio de la libertad a cualquier costo. Inés Suárez es una de ellas. Siempre son apasionadas en sus amores y solidarias con otras mujeres. No las mueve la ambición sino el amor; se lanzan a la aventura sin medir los riesgos ni mirar hacia atrás, porque quedarse paralizadas en el sitio que la sociedad les designa es mucho peor. Tal vez por eso no me interesan las reinas o las herederas, que vienen al mundo en cuna de oro ni las mujeres demasiado bellas, que tienen la ruta pavimentada por el deseo de los hombres [...] No es raro, por lo tanto, que cuando leí sobre Inés Suárez entre líneas en un libro de historia –rara vez hay más que un par de líneas cuando se trata de mujeres- me picara la curiosidad. Era el tipo de personaje que normalmente debo inventar. Al hacer la investigación comprendí que nada que yo imaginara podría superar la realidad de esa vida. Lo poco que se sabe de ella es espectacular, casi mágico.” (*La suma de los días*, P.323)

Ay Mamá Inés, de Jorge Guzmán, aborda la relación entre Pedro de Valdivia e Inés Suárez cuando la misma ya está establecida, es decir que se omiten los datos del encuentro de ambos y las circunstancias que lo precedieron. Valdivia visita a Inés en su casa de Lima, como lo hace rutinariamente, le habla de su proyecto de viajar a Chile y le pide su consejo. Inés, quien en ambas novelas aparecerá teniendo una fuerte influencia sobre el conquistador pero sin que parezca obvio, responde astutamente: “-No lo sé. Tú tienes que saber-“(p.16) a lo que agrega casi inmediatamente:

-¿Y no quisieras llevarme? Yo te puedo servir mucho. Y hacerte manjar blanco. Y tejerte jubones de lana. Y no hablemos de otras cosas. Y agarrar una espada, si hace falta. Mira que no es poco. En serio te digo: te conviene mucho llevarme.
(17)

Ambos autores hacen hincapié en las habilidades de Inés como enfermera apareciendo en los dos libros en varias escenas donde se curan heridos, se hacen cauterizaciones y hasta amputaciones. También, tanto Guzmán como Allende hablan de la pericia de Inés para encontrar agua, aún en la tierra más árida, valiéndose de una varilla de madera, pero sobre todo, ambos autores manifiestan una fascinación especial en lo que se refiere a la relación amorosa con Valdivia. En cuanto a esta relación, Guzmán, al tratarla desde afuera, como un observador, la describe de forma más distante que Isabel Allende quien la describe desde el punto de vista de Inés. Así, en *Inés del alma mía*, Pedro de Valdivia aparece como un héroe romántico, agigantado y

embellecido por la perspectiva de una mujer vulnerable. Pedro, en efecto, salva a Inés de la lascivia de un individuo indeseable que quiere aprovecharse de ella, entrando de noche a su casa. Valdivia, que estaba al tanto de los planes del malhechor, entra al patio de la casa de Inés y acorrala a los indígenas que el mal hombre había mandado a que lo precedieran:

- Estos infelices no volverán a molestaros, señora –dijo, galante
- No son ellos los que me preocupan, caballero, sino quien los mandó
- Tampoco ése volverá a sus bellaquerías, porque mañana habrá de vérselas conmigo (p.114)

Esa noche, según lo recuerda Inés, la vida de Valdivia y ella, se definió. Agradecida, lo invita a entrar en la casa y tomar un vaso de vino. Inés lo observa y describe al conquistador como fornido, de buen porte, sin cicatrices, de dedos largos y elegantes, y la descripción del deslumbramiento de ambos, que se omite en *Ay Mamá Inés*, se describe ampliamente en la mente de Inés Suárez recreada por Isabel Allende:

Mudos, nos miramos durante una eternidad sin poder apartar los ojos. Aunque la noche estaba fría, la piel me quemaba y un hilo de sudor me corría por la espalda. Sé que a él lo sacudía la misma tormenta, porque el aire de la habitación se volvió denso [...] esa misma noche nos amamos y desde el primer abrazo nos consumió el mismo amor (pp.116-117)

En cuanto a la salida de Cuzco y la travesía por el desierto de Atacama, hay muchas similitudes entre las dos novelas. Las dos se refieren al viaje como increíblemente peligroso por el terreno, el clima, la falta de un ejército numeroso y los frecuentes ataques de los indios. Inés Suárez, además de atender personalmente a Valdivia, auxiliaba a los enfermos, curaba a los heridos, encontró agua en el desierto en el momento en que el grupo entero desfallecía de sed y salvó la vida de Valdivia cuando uno de sus rivales, Sancho de la Hoz, trató de asesinarlo con un pequeño grupo de seguidores. Los nativos, habiendo experimentado antes la invasión de los españoles (Diego de Almagro, 1535-1536) quemaron sus cosechas y escondieron su ganado dejando al grupo de Valdivia y sus animales sin comida ni líquidos.

En diciembre de 1540, once meses después de la salida de Cuzco, Valdivia y su grupo llegan al valle del río Mapocho, donde el conquistador decide establecer la capital del territorio. El valle del Mapocho era extenso y bien poblado de nativos. La tierra era muy fértil y el agua fresca, abundante. Muy poco después de arribar, Valdivia trata de convencer a los nativos de sus buenas intenciones enviándoles regalos. Los indígenas, unidos bajo el liderazgo de Michimalonco, atacan a los españoles y están a punto de ultimarlos cuando, una luz muy intensa ciega a los dos bandos y los indios se retiran. Los españoles aseguraron ver la aparición del apóstol Santiago y en agradecimiento, llaman a la capital Santiago de la Nueva Extremadura el doce de febrero de 1541. Así habla Inés Suárez de *Inés del alma mía* adjudicándose el verdadero papel de fundadora:

Asumí con porfía el trabajo de fundar, que en el Nuevo Mundo corresponde a las mujeres. Los hombres sólo construyen pueblos provisorios para dejarnos allí con los hijos, mientras ellos continúan sin cesar la guerra contra los indígenas del lugar. Han debido transcurrir cuatro décadas de muertos, sacrificios, tesón y trabajo para que Santiago tenga la pujanza de la que hoy goza. (p.194)

Ya establecidos en Santiago, Jorge Guzmán, en *Ay Mamá Inés*, adjudica a Inés un embarazo que no llega a término y establece, así la potencialidad de un hijo de Valdivia nacido en Chile que propagara su apellido en América:

Se puso ambas manos en el vientre y se dobló en la cama hasta casi tocar las rodillas con el pecho. Estaba así, encogida, esperando a ver si se repetía el calambre, cuando se dio cuenta, con sobresalto, de que no había tenido las familiares bascas matutinas [Más tarde] María, a su lado, mirándole los zapatos, le dijo, sin alarma:

-Señora y, habías sabido, pues estar sangrando (pp.93-94, 95)

En *Inés del alma mía*, sin embargo, Inés no sólo se reconoce estéril sino que niega la posibilidad de Valdivia de engendrar herederos:

Soy estéril [...] pero creo que Pedro también lo era porque no los tuvo [los hijos] con Marina ni con otras mujeres. “Dejar fama y memoria de mí”, fue su razón

para conquistar Chile. Tal vez así reemplazó a la dinastía que no pudo fundar.

Dejó su apellido en la Historia, ya que no pudo legarlo a sus descendientes. (p.178)

Otra diferencia notable entre las dos novelas es el tratamiento de Marina Ortiz de Gaete, la esposa legítima de Pedro de Valdivia. En *Ay Mamá Inés* se omite la relación de Valdivia con ella en España y se la menciona sólo cuando se habla de la insistencia del Consejo de Indias en que los españoles casados debían mandar a traer a sus mujeres a América. A la pregunta de Inés acerca de si pensaba traerla pronto, la respuesta de Valdivia es cortante: “-No, en este momento creo que me serviría más de estorbo que de ayuda” (p.149) y esto es lo último que se menciona de ella. Así es que en *Ay Mamá Inés*, la esposa legítima de Valdivia es una idea abstracta, un nombre que forma parte de una convención. En *Inés del alma mía*, Marina aparece como una mujer mucho más real, un personaje desagradable, lleno de prejuicios y complejos pero, por ello mismo, más auténtica, más presente aún cuando está ausente durante toda la estadía de Valdivia en América. Isabel Allende describe a Marina desde su adolescencia en España, época en que Valdivia se enamoró de ella: “Tenía el rostro de un ángel, el cabello rubio y luminoso, el andar vacilante de quien carga con demasiadas enaguas, y tal aire de inocencia que [...] la belleza y la virtud de la joven lo sedujeron al punto” (p.36). Allende concluye con el arribo de Marina a Chile, irónicamente cuando ya era viuda y cuando, con la edad, los rasgos negativos de la personalidad se le habían acentuado:

Las arrugas y melindres de Marina me producen cierta satisfacción, pero lucho contra este cicatero sentimiento porque no deseo pasar más días de los necesarios en el purgatorio [...] Marina vive en Chile desde hace veinticinco años. Llegó alrededor de 1554, dispuesta a asumir su papel de esposa del gobernador [...] pero Marina se encontró con la sorpresa de que era viuda [...] Tuve que comprarle una casa y correr con sus gastos, para evitar que el fantasma de Pedro me halase las orejas (pp.264-5)

Así, en *Inés del alma mía* la esposa legítima es una presencia real por su patetismo, por su vida vacía. Marina no sólo no representa una competencia para Inés sino que la comparación entre ambas favorece ampliamente a la amante y Marina sirve, en efecto, para acentuar aún más la personalidad magnánima y espléndida de Inés Suárez.

Volviendo a la vida de Valdivia e Inés en Chile, en sus comienzos, en 1541, Valdivia invita a siete caciques para arreglar el envío de víveres. Cuando los caciques llegan, Valdivia los hace prisioneros. El 9 de septiembre, Valdivia deja la ciudad con cuarenta hombres para sofocar un levantamiento indígena cerca de Aconcagua. En la mañana del 10 de septiembre de 1541 un joven yanacona le avisa al capitán Alonso de Monroy, quien había quedado a cargo de la ciudad, que en los bosques alrededor de la misma se escondían decenas de miles de indígenas con la intención de atacar. Considerando la estrategia a seguir, se piensa que tal vez, lo más acertado sea liberar a los siete caciques cautivos como señal de paz. Inés Suárez se muestra en desacuerdo

con la idea y cree, por el contrario, que los siete caciques deben ser utilizados no sólo como rehenes sino también como escarmiento.

La guerra comenzó en la madrugada del 11 de septiembre de 1541. Los indios, encabezados por Michimalonco, resultaron ser unos veinte mil quienes asediaron la ciudad con flechas encendidas provocando un incendio general. De acuerdo con las crónicas (4), Inés Suárez pasó todo el día acarreando comida y agua a los soldados, curando a los heridos y dándoles palabras de consuelo y apoyo. Mientras tanto, los siete caciques prisioneros gritaban palabras de estímulo a los indígenas y los incitaban a mayor destrucción. Inés Suárez se dio cuenta de la desmoralización de los españoles y del peligro de la situación y propuso decapitar a los siete caciques y arrojar sus cabezas afuera de la fortaleza entre los indios agresores con el propósito de que escarmentaran. Hubieron algunas objeciones a su plan ya que muchos consideraban la ciudad perdida pero Inés insistió en su estrategia y ella misma se dirigió al lugar donde estaban presos los caciques y los decapitó. Sus cabezas, en efecto, fueron tiradas afuera de las murallas y rodaron entre los combatientes. Los indígenas, aterrorizados, abandonaron el campo de batalla. Tanto en *Ay Mamá Inés* como en *Inés del alma mía* aparece detallada la proeza (que hoy llamaríamos masacre). Las narraciones no difieren mucho en los detalles pero sí en la actitud y experiencia de Inés. Jorge Guzmán presenta una mujer emocionalmente fría, que ha calculado muy bien sus acciones, temeraria y, a pesar de su repugnancia, en control de la situación:

Sin furor, solamente pensando en triunfar, en que la muerte de sus caciques podía desalentar a los atacantes, en cambiar el apocamiento de los guardias, Inés sacó de

súbito la espada y la clavó en el pecho del más robusto de los prisioneros; tuvo que intentarlo dos veces; la segunda tan desesperadamente que la hoja pasó el cuerpo de claro y se detuvo solamente en la empuñadura; jamás había pensado que la piel humana pudiera ser tan resistente. Hizo traer hachas y ella misma ayudó en la decapitación de los siete cuerpos. Después que se llevaron las cabezas y cuerpos, y que hubieran salido todos los soldados, vomitó llorando sobre la sangre que cubría el suelo (p.201)

En el libro de Isabel Allende, el hecho aparece más cargado de emoción, un arrebato que Inés prácticamente lleva a cabo mientras experimenta un trance. El acto de salvajismo se humaniza de forma que el lector percibe la ansiedad, el horror y la locura por la que atraviesa la mujer que está a punto de perder su vida y la de sus compatriotas:

Y entonces enarbolé la espada a dos manos y la descargué con la fuerza del odio sobre el cacique que tenía más cerca, cercenándole el cuello de un solo tajo. El impulso del golpe me lanzó de rodillas al suelo, donde un chorro de sangre me saltó a la cara, mientras la cabeza rodaba a mis pies. El resto no lo recuerdo bien. Uno de los guardias aseguró después que decapité de igual forma a los otros seis prisioneros, pero el segundo dijo que no fue así, que ellos terminaron la tarea. No importa. El hecho es que en cuestión de minutos había siete cabezas por tierra (Pp. 234-5)

Lo que sí se reconoce con certeza es que Inés salvó lo que quedaba de Santiago y a los españoles de una muerte segura. En 1542, Valdivia recompensó a Inés por su coraje y valor con una encomienda muy valiosa, premio tradicionalmente reservado para hombres heroicos.

Otro aspecto de la vida de Inés Suárez que es abordada por ambos novelistas es la relación de Inés con Lautaro, el líder Mapuche que finalmente tenderá una trampa a Valdivia y ordenará una muerte cruel para el conquistador. Los dos autores coinciden en que Lautaro llegó a Santiago siendo niño y apareció desaliñado y hambriento y siguiendo al capellán González de Marmolejo y terminó convirtiéndose en un excelente caballero para Valdivia. Lautaro fue cristianizado con el nombre de Felipe, observó muy bien las costumbres españolas, sus armas, aprendió su lengua y finalmente los abandonó cuando ya era casi un hombre para encabezar una rebelión en contra de Valdivia. De acuerdo con Jorge Guzmán, sin embargo, a Lautaro, el clérigo lo llevó a la casa parroquial pero dado que el niño era muy excéntrico e indomable, y aprovechando la ocasión de que el sacerdote se encontraba enfermo y de que María, la criada de Inés, lo visitaba diariamente y le llevaba comida, el cura le ofrece al niño para que lo crie. María acepta encantada y lo lleva a vivir con ella a lo de Valdivia haciendo de madre substituta:

Estuvo dichosa María varios días luego de que se trajo al indiecito. Le hizo una cama de ramas junto a la suya, se consiguió una rueca de peonza, quizá de alguna india peruana, y empezó a fabricarse, con unas varillas, un telar para hacerle géneros y a conseguir copos de lana para hilarla (p.144)

En este texto, no hay duda, María, la empleada de Isabel es la que corre con toda la responsabilidad del niño. Cuando vuelve Valdivia y descubre al indiecito, Inés explica que el niño es un hijo adoptivo de María, que “es la pierna de Judas” (p.149) A Inés, por supuesto, le ocultan casi todas las rarezas del niño por miedo que lo mande de nuevo a su comarca y allí se muera de hambre. Inés no desarrolla ningún afecto por Lautaro y siempre mantiene hacia él una profunda desconfianza.

Muy diferente es la relación entre Inés y Lautaro relatada por Isabel Allende. En primer lugar, González de Marmolejo lleva al niño directamente a la casa de Inés y lo pone a su cargo. Inés, aunque renuente al principio, se encariña con el muchacho, le enseña español, y, a cambio, aprende de él *mapudungo*. Así, Inés aprende mucho acerca de los Mapuche: « Felipe resultó buen maestro y yo una alumna aventajada; así es como gracias a él me convertí en la única *huinca* capaz de entenderse directamente con los mapuche. » (p.212)

En la versión de Isabel Allende, Inés se comporta con el indio como una mujer caritativa y de instinto maternal que no encontramos en Guzmán. Es posible que Isabel Allende perciba a Inés Suárez con una mentalidad más cercana a la contemporánea que a la que verdaderamente tuvo la heroína, pero lo cierto es que una vez más, la mujer se nos presenta con rasgos espirituales grandiosos y una mentalidad de avanzada. Rasgos que, repito, Isabel Allende tiende a atribuir a sus personajes preferidos.

En ambas novelas está registrado el hecho de que Valdivia termina su relación amorosa con Inés adjudicándole un esposo, ofreciéndole alguno de los hombres más leales del conquistador y uno de esos hombres era Rodrigo de Quiroga quien terminó siendo Gobernador de Chile después de la muerte de Valdivia. El casamiento de Inés le permitiría a la misma retener los bienes y las tierras que había obtenido ayudando a Valdivia pero que una mujer soltera no podría mantener. Se trataba de un casamiento por conveniencia. Es en *Inés del alma mía*, sin embargo, que esta postrera relación de Inés es descrita en detalle; y digo “relación” porque Inés y Rodrigo, en la novela de Allende, ya se amaban de forma platónica antes de ser adjudicados uno al otro. De acuerdo con Allende, Inés reconoce que, antes de la separación definitiva con Valdivia “Rodrigo y yo nos amamos como novios castos, con un sentimiento profundo y desesperanzado, que nunca pusimos en palabras, sólo en miradas y gestos” (p.281). Esta diferencia en los textos hace que en *Inés del alma mía*, el abandono de Inés por Valdivia y su orden, mas que sugerencia, de que se case con otro hombre, sean mucho menos degradantes para Inés. De hecho, en la novela de Allende, el acontecimiento aparece como una ironía triunfal de Inés. Valdivia se sentía envejecido y trataba vanamente de recobrar su energía juvenil por medio de la concupisencia; era un hombre venido a menos, desencantado y proclive a los accesos de furia; era, en fin, un hombre amargado y rencoroso. Frente a él, Rodrigo de Quiroga, menor que Inés, bondadoso y atractivo, está muy lejos de representar un castigo. Rodrigo era viudo con una hija, Isabel, quien ya había sido confiada a Inés cuando murió su madre un año antes, de manera que los lazos afectivos ya existían mucho antes de la decisión de Valdivia y la conveniencia económica del casamiento pasó a segundo plano. Cuando el clérigo González de Marmolejo le explica a Inés que “No faltarán hombres dichosos de desposar a una mujer con tus méritos y con una dote

como la tuya”, (p. 292) Inés responde: “Decidle a Pedro que acepto el trato y que yo misma escogeré a mi futuro esposo, porque pretendo casarme por amor y ser muy feliz” (p.293). De hecho, es el amor de Rodrigo de Quiroga y no el de Pedro de Valdivia por el que Inés Suárez siente nostalgia al fin de su vida:

Echo de menos sus manos, su olor, sus anchas espaldas, su cabello suave en la nuca, el roce de su barba, el soplo de su aliento en mis orejas cuando estábamos juntos en la oscuridad. Es tanta la necesidad de estrecharlo, de yacer con él, que a veces no puedo contener un grito ahogado... (pp. 263-4)

En síntesis, en lo que se refiere a Inés Suárez, Jorge Guzmán provee un bosquejo, el primero, en la novelística latinoamericana y, por lo tanto, no solamente es este diseño invaluable sino indispensable. En efecto, el diseño de Guzmán es el que nos anticipa a la vital e inolvidable protagonista de Isabel Allende. Allende desarrolla el bosquejo de Inés Suárez y, al hacerlo, le da una voz, le otorga vida y pasión y la coloca en el plano histórico que le corresponde como fundadora desde un punto de vista no sólo afectivo sino también intimista al identificarse con ella. Este acercamiento de empatía e identificación explica en gran medida que Inés Suárez, en *Inés del alma mía* sea también reivindicada como amante de Valdivia y en su posición de mujer dependiente primero y abandonada después por él. En efecto, en *Inés del alma mía*, Inés no le da un hijo a Valdivia pero adopta a la hija de Quiroga y también, de cierta manera, adopta a Lautaro; en sus últimos años mantiene económicamente a la esposa legítima de Valdivia revirtiendo los roles ya que ella es al final la “señora principal” y la viuda de Valdivia es la

“mantenida”. Y finalmente, se casa por amor y no por arrebato juvenil ni deseos de aventuras y sus nostalgias postreras no invocan a Pedro de Valdivia como era de esperar sino a Rodrigo de Quiroga, su último esposo, el gran amor de su vida: « ¿Dónde estás, Rodrigo? ¡Qué falta me haces! »(p. 264)

Notas

(1). Ortega, Manuel, *Inés Suárez en defensa de Santiago* (1897, Colección Museo Nacional.

(2). Allende, Isabel. *Inés del Alma Mía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006, pp.120.

Todas las citas que se hagan de aquí en adelante pertenecen a la misma edición.

(3). Guzmán, Jorge. *Ay Mamá Inés*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 27.

Todas las citas que se hagan de aquí en adelante pertenecen a la misma edición.

(4). Mariño de Lobera, *Crónicas del reino de Chile, El Ferrocarril*, 1865. Edición digital. Madrid, Atlas, 1960, pp.227-562, Cap. XV.

Obras consultadas

Allende, Isabel. *Inés del Alma Mía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006

---. *La suma de los días*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007

Guzmán, Jorge. *Ay Mama Inés*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997

Mariño de Lobera, *Crónicas del reino de Chile*, Santiago: *El Ferrocarril*, 1865. Edición digital. Madrid, Atlas, 1960, pp.227-562.

Notes on Bolaño's "Vanguardia inexistente"

[Edward Lybeer](#)

University of Pennsylvania

*Que aunque el gusto nunca más
vuelve a ser el mismo,
en la vida los olvidos
no suelen durar.*

Jaime Gil de Biedma

My first exposure to Roberto Bolaño's work was a result of provoked chance. As I was leaving one of the bookstores that I like to visit, I happened to note a pile of big books with an enigmatic title. The volume in question was Bolaño's massive final novel(s), *2666*. Attracted by the repeated numbers of the title, the somber picture of the cover and Susan Sontag's words of praise, I decided to buy this *magnus opus* of an unknown writer. Time was on my side, and twelve hundred pages did not seem excessive. On the contrary: at a time when most novels can be bought, consumed and forgotten in less than an afternoon, the sheer size of the novel functioned as an incentive to spend, a welcome invitation to the slow pace of ancient storytelling. Chance soon led to intention, as I spent the following weeks searching for and reading through Bolaño's extensive corpus: from his early poetry to his short stories (*Llamadas telefónicas*, *El Gaucho insufrible*), his award-winning novel (*Los detectives salvajes*) to his minor novellas (*Monsieur Pain*, *Amuleto*, etc).

Less than five years later, Roberto Bolaño has become THE booming Latin American writer of the 21st century. Not only has editorial Anagrama already published two posthumous works (*La Universidad Desconocida* and *El secreto del mal*), but the Chilean writer is also the subject of numerous conferences and dissertations in progress. To my veiled disappointment, individual infatuation has turned into collective enthusiasm. The cynical mind may attribute this sudden success to Bolaño's tragic death at the age of 50, at the peak of his fame. While this explanation may be a valid one, it fails to consider the extent to which Bolaño's writings have led to the proliferation of more writing, that is, the extent to which Bolaño's corpus has led to the formation of a disparate readership, a community of anonymous individuals that respond to the same words with their own. Whether in specialized academic journals, local and national newspapers, blogs or other forms of digital media, Bolaño's name is a source of readerly and writerly desire, the Cesárea Tinajero of many Arturo Belanos, many Ulises Limas. As such, Bolaño's work seems to realize Jean Luc Nancy's definition of literature in his essay "La Comparution/The Compearance":

literature – precisely that which we generally engage in more or less since the period of 'Marx' – seem[s] devoted to communicate the common and to offer itself thus as its own space, as the *in* and the *between* of the common[.]...In this sense (does it have another?), 'literature' offers the in-common (its only reason to be) as a completely buried memory, a memory also totally, invincibly present (386).

But what is that in-common stuff to be found in Bolaño's text? What is that shared though forgotten memory that so many readers recognize in his writing?

The hypothesis of this essay is that the popular response to Bolaño's work results from the author's stubborn relation to what is usually called the historical avant-gardes. At a time when the possibility of utopian or emancipatory narratives is typically seen as a symptom of "lumpenismo: enfermedad infantil de intelectual," if not with outright suspicion, his writings invite us to question the ideology of resignation that dominates contemporary thinking (*Detectives* 181). Unlike any author of his generation, Bolaño interrogates our accepted readings of the short twentieth century, and the ways in which its aesthetic and political legacy may still be lurking on the horizon. That is, whether the avant-gardes are as "historical" as we tend to believe. In his short stories, his novels (*Estrella distante*, *Amuleto*, *Los Detectives salvajes* or *2666*) or his non-fiction, Bolaño repeatedly returns to the site of the vanguards, which one of his characters describes as a "región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia" (*Detectives* 240). In the first decade of the 21st century, the importance of the avant-gardes is more fragile than ever. Whether in metropolitan Paris or "peripheral" Mexico, they are dead and buried, lost in the "extramuros de la civilización" (*Ibid*). Like the many writers that populate Bolaño's narratives – from Cesárea Tinajero to Arc(h)imboldi, Pierre Brune to Dunozer de Sergonzac, Auxilio Lacouture to Michel Bulteau, actual founder of the Manifeste Électrique – one is tempted to believe that the avant-gardes may never have existed, "como si estuvieran pero no estuvieran." (*Detectives* 329).

Bolaño is obviously not the only author to address the many avant-garde movements of the 20th century. A quick search of the term “avant-garde” in the MLA bibliography results in 3062 entries, many of which date from the last few years. And yet, in spite of this growing number of writings about the avant-gardes, one can only agree with Fernando Rosenberg’s assertion that “for more than twenty years now, postmodern criticism has issued a death certificate for the idea of avant-garde, when it didn’t defend it with a gloss of nostalgia” (166). Like often, quantity is not an indication of vitality, but rather a deceptive symptom of the morose tone that characterizes most writings on the topic. Reactive nostalgia is however absent from Bolaño’s retrospective glance at the avant-gardes. *Los Detectives salvajes* may be read as a fictional account of Mario Santiago and Roberto Bolaño’s actual involvement with *infrarrealismo* in the Mexican 70s, but as Rosario Alvarez says in the novel, and the Chilean author might repeat, “no tengo dinero para la nostalgia” (*Detectives* 420). Neither does Bolaño’s interest in the vanguards stem from the denial of historicity, or the necrophiliac tendencies of the archivist. The author’s recovery of “poetas perdidos” and “revistas perdidas” is not about the merely historical and anecdotal, that is, the methodical recording of forgotten names and the groups they were part of (*Detectives* 240). To quote Ulises Lima’s response to Manuel Maples Arce’s assertion that “el estridentismo ya es historia y como tal sólo puede interesar a los historiadores de la literatura,” “a mí me interesa y no soy un historiador” (*Detectives* 176-177). More precisely, Bolaño’s prose invites us to consider the present pastness of the avant-gardes, the potential “pirámides” that populate “el subsuelo” of the Mexican desert (*Detectives* 145). If Bolaño rightly affirms that “todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación,” it is equally true that the

author's love story is still unfinished (*Entre paréntesis* 37). *Los Detectives salvajes* is not only about the author's former faith in "un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto," or about the failure of the vanguards, but also an intimation of what the avant-gardes could (and should) be(come) (*Ibid*). An imaginary version of the avant-gardes after their declared death. For instance, in his piece "Conjeturas sobre una frase de Breton," the author of *2666* goes back to a buried line from a lost interview of the 70s, in which "André Breton decía que tal vez había llegado la hora de que el surrealismo entrara en la clandestinidad. Sólo ahí, creía Breton, podía subsistir y prepararse para los desafíos futuros" (*Entre paréntesis* 191). While this "propuesta, atractiva, equívoca, nunca volvió a ser formulada," the author notes that "siempre me pareció extraño el tupido velo que cayó sobre esta, llamémosla así, posibilidad estratégica" (192). This is not to say that Bolaño actually believes in the reality of such a far-fetched possibility. The text does not function as an affirmation, as much as a series of questions: "¿Hubo un surrealismo clandestino operativo en los últimos treinta años del siglo XX? Y si lo hubo, ¿cómo evolucionó, qué propuestas en materia plástica, literaria, arquitectónica, cinematográfica realizó?" (192) While these interrogations remain in silent suspension, "en el umbral del misterio," and it may well be that "los surrealistas clandestinos jamás hayan existido o sean, ahora, sólo una colección no muy numerosa de viejos humoristas," the very fact of raising this possibility goes against the consensual grain of current criticism and the accepted death of the avant-gardes. Similarly, a passage from *Amuleto* contemplates the imaginary consequences of an improbable encounter between Ruben Darío and Vicente Huidobro: "tras su fructífero encuentro con Darío, [Huidobro] hubiera sido capaz de fundar una vanguardia más vigorosa aún, una vanguardia que ahora llamamos la vanguardia inexistente" (57-58). Here again, this unlikely scenario remains at the

level of mere conjecture. However, both this absent encounter and the idea of a subterranean surrealism force us to reexamine our assessment of what constitutes an avant-garde, that is, to pluralize our understanding of it in order to locate its unrealized potentialities and think through the current moment. Part of the reason behind the rejection of the avant-gardes is indeed due to the fact that “la fin des avant-gardes n’a pas modifié l’idée de l’avant-garde” (the end of the avant-gardes has not modified the idea of the avant-garde) (Meschonnic 86). But as Bolaño suggests, if the avant-gardes are not exactly dead, neither is their definition or configuration. Delineating the contours of this “vanguardia inexistente” will be the topic of this paper.

As Henri Meschonnic explains in *Modernité Modernité*, both the supporters and detractors of the avant-gardes ground their respective judgments in a shared universalization of the term. Because of their insistence on using *avant-garde* in the singular, the multiple and often contradictory meanings covered by the military metaphor are typically lost in ahistorical value judgments. More importantly, this standardizing gesture “oublie que la distribution dans le temps et dans l’espace, et la valeur, du terme avant-garde, est loin d’être partout la même” (forgets that the spatial and temporal distribution and value of the term avant-garde is far from being the same everywhere) (84). According to this unitary and mythical discourse, the idea of the avant-garde is synonymous with Marinetti’s Futurist movement. At the level of temporality, this futurist bias means that the avant-garde is usually understood as a radical effort to erase the past and the dusty weight of tradition. Not only the past, but also the present, hence the need to project the future and the production of the new in the shape of aggressive manifestos and grand promises. The time of the avant-garde is then structured by a linear narrative of progress, and the antiquated

opposition between “la isla del pasado...donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río” and “la isla del futuro...cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos...que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros” (*Detectives* 367). The ancient is opposed to the modern, the old to the new.

While persistent, such a simplistic reading ignores the dialectic between present and future that structures the temporality of avant-garde art. In spite of the avant-gardes’ frenetic production of manifestos, and the indefatigable succession of -isms throughout the 20th century, the time of the avant-gardes is that of the radical present, the here and now, immediately: “un groupe d’avant-garde est ce qui décide un présent” (an avant-garde group is that which decides a present) (Badiou 191). Of course, this doctrine of the present and new beginnings raises a series of doubts, among which the possibility that the present be nothing but a pale replica of the past, that the imagined “commencement” be only a “recommencement” (192). It is in the context of this anxiety of repetition that one must read the imperative of manifestos. More than actual guidelines for the creation of the new man, or the shape of art to come, they function as rhetorical defenses against the fragility of the present, the awareness that “le présent est constamment sous la menace du passé” (the present is under the constant threat of the past) (189).

In contrast, the present of Bolaño’s avant-garde is grounded in the productive use of repetition, and the acknowledgment that the past can only be traversed by being repeated: “los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás...[d]e espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en

línea recta hacia lo desconocido” (17). And indeed, in *Los Detectives salvajes*, Arturo Belano and Ulises Lima’s foundation of *realismo visceral* in the 70s presents itself as a repetition (with difference) of the homonymous movement that was founded by Cesárea Tinajero in the 1920s. This is not to say that Bolaño’s “vanguardia inexistente” denies the singularity of the present, or the possibility of the new, but rather that this actual novelty is charged with the active residues of past generations, “por el fantasma, mejor dicho, de Cesárea que aún bailaba en aquellos establecimientos aparentemente moribundos” (297). The novel is then structured by two contradictory (though inseparable) lines of flight. On the one hand, it offers a polyphonic account of *realismo visceral* from the 70s to the 90s. On the other, this movement forward is undercut by the search for Cesárea Tinajero, which is also a search for the remains of the past. In one of his diary entries, dated January 1st, Juan García Madero describes this chiasmic temporality, and the constant overlap between past and present, yesterday and today: “hoy me di cuenta que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible” (557).

If “hoy” bears the traces of “ayer,” it is “también de alguna manera mañana.” And yet, this future can only be “un día invisible.” In other words, if the present of Bolaño’s vanguard is traversed by the pull of the past and the figure of repetition, there is no need to envelop it in the fictive future of “manifiestos, proclamas, refundaciones [y] mayor claridad ideológica” (*Detectives* 323). The present cannot be reduced to “a proyecto prefijado” but only regress forward towards “lo

desconocido,” because as Luis Sebastián Rosado explains, “la otredad era dable de ver en cualquier parte” (228, 278). What matters is not the outcome, but simply the act of doing, the gesture, whatever that may be: “todo es empezar, dice el refrán” (296). In that sense, Bolaño’s refusal to name the shape of things to come echoes with Breton’s assertion that “la rébellion porte sa justification en elle-même” (rebellion itself bears its own justification) (qtd. in Badiou 201). The value of the avant-gardes cannot be measured according to their supposed failure. On the contrary, the crucial import of the vanguards consists in the affirmation of the immediacy of the present and self-sufficiency of rebellion, regardless of what Badiou calls “la pragmatique des résultats” (the pragmatic of results), that is, the language of “lucid” realism: “que es como decir, muchachos... que veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría” (*Detectives* 358).

This vanguard without promises (and results) brings me to the sociological definition of the avant-garde. It is well known that avant-garde means “group” and organized political intervention. This also entails the leadership of strong leaders, the most cited of whom is usually André Breton and his authoritarian “governing” of the Surrealist group. In the early pages of *Detectives salvajes*, Belano’s attitude seems modeled on the example of the author of *Nadja*. We are thus told that “Belano ha empezado a echar a más poetas del grupo... Belano se cree Breton (100-101). And yet, this “primera purga en el realismo visceral” soon proves to be a joke, a comical nod towards the impossibility of collapsing the aesthetic and the political – ultimate dream of the “historical” avant-gardes (97). As Jacinto Requena explains, “la mayoría de los expulsados... ni siquiera saben que han sido expulsados (101). This is not to say that the

“expulsados” were not part of *realismo visceral*, but rather that they never wore a membership card, that their belonging to it was never officialized or written down. In the final decades of the 20th century (and the early years of the 21st), the alignment of aesthetic avant-gardism with party politics was (is) nothing but “un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto” (*Entre paréntesis* 37).

In fact, even at the time when this ideal was still alive, not all of the –isms that fall under the avant-garde rubric adhered to the militant conception of the group that we find in Surrealism or Futurism. For instance, an Expressionist text from 1913 openly rejects this received definition of the avant-garde: “Wir sind Einzelne, die sich hier in gleichem Streben zusammentum, um doch Einzelne zu bleiben” (We are individuals who assemble in a common effort, but in order to remain individuals) (qtd. in Meschonnic 94-95). In this passage, individual and community do not function as antithetical, but rather as coextensive terms. The preserving of individuality appears as a necessary condition for the existence of a viable community, just like the sense of community prevents individuality from turning into individualism. In *Los Detectives salvajes*, Bolaño’s account of *realismo visceral* also oscillates between the longing to be part of a group and the awareness of the excess that constitutes the individual. For instance, even though the accumulation of recorded voices to be found in the text revolves around a same center, a same “punto microscópico” - namely, *realismo visceral*, the author, date and location of each source is carefully marked and individualized (106). More importantly, the framing narration is offered by Juan García Madero, an absent member of the group. As Ernesto García Grajales, “único estudioso de los real visceralistas que existe en Mexico,” tells us: “¿Juan García Madero? No,

ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será...Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy” (551). García Madero was of course part of *realismo visceral*, but Grajales’s ideological and textual conception of what defines an aesthetic group or community does not account for the margins that both exceed and delineate the page. In that respect, it may also be useful to mention “el primer y ultimo número de *Caborca*,” edited by Cesárea Tinajero, and in which “la mayoría de los publicados no son del grupo” (271). If Belano and Lima’s *realismo visceral* can and should be read as a movement or community, it is then a peculiar one, in which “ocurría algo raro, faltaba algo, la simpatía, la viril comunión en unos ideales, la franqueza que preside todo acercamiento entre poetas latinoamericanos.” (151). As suggested by the lack of virility of *realismo visceral*, Bolaño’s critique of avant-garde groupism relates to the misogynist subtext that undergirds our received definitions of aesthetic communities, in which there is no room for Gertrude Stein, Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice B. Toklas, Unica Zurn, Joyce Mansour, Marianne Moore and other members of the “Movimiento Feminista,” which never was a “movement” (*Detectives* 100). And indeed, it is no coincidence that the literary luminaries of Bolaño’s *poesía mexicana* are all women: Auxilio Lacouture, María and Angélica Font, Laura Jauregui, Cesárea Tinajero and the late Laura Damián. Bolaño’s rejection of communal masculinism is further illustrated by Belano and Lima’s asexual tendencies, *Piel Divina*’s homosexuality and Ernesto San Epifanio’s memorable genealogy of “el panorama poético” :

dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. (83)

Against the virile community of sympathy and shared ideals, Bolaño posits the “filena” community of chance encounters and improvised intimacies. The members of *realismo visceral* are not only the signatures of García Grajales’s “documentos inencontrables,” but also and mainly the migratory voices that traverse *Los Detectives salvajes*, regardless of place, time and occupation: those who read and write, but also the “pandilla de analfabetas funcionales” who accompany them; the teenage prostitute, the neonazi borderline, the French sailors, the small-sized bullfighter, the African guerrilla fighters and many more (56). In brief, all of those who once spoke the same words, who once shared their own distinctive argot, “que en el fondo era la única llave – junto con el dinero – que servía para todo” (531).

Speaking of argot, I would now like to locate the reciprocal relation between community and individual at the level of Bolaño’s language. More specifically, I am thinking of the author’s distinctive use of orality. Instead of an actual narrative or linear story, *Los Detectives salvajes* is structured as a series of accumulated fragments and scattered entries. While the first and third

sections of the novel consist of Juan García Madero's diary notes, the middle section can be described as a discordant symphony of voices and characters. Among them, we find "Manuel Maples Arce, paseando por la Calzada del Cerro, bosque de Chapultepec, Mexico DF, agosto de 1976"; "Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Mexico DF, diciembre de 1976" (she is also the narrator of Bolaño's novella *Amuleto*); "Joaquín Vázquez Amaral, caminando por el campus de una Universidad del Medio Oeste norteamericano, febrero de 1977"; "Daniel Grossman, sentado en un banco de la Alameda, Mexico DF, febrero de 1993"; "Jacobo Urenda, rue du Cherche Midi, Paris, junio de 1996". As indicated by the specific date and location of these few examples, the second section of the novel reads as a series of transcribed interviews, or what Reinaldo Laddaga calls *Espectáculos de Realidad*. Bolaño's writing is thus marked by all the linguistic detours of spoken speech: colloquialisms, unfinished sentences, repeated phrases, amnesic lapses and distorted syntax. In that sense, Bolaño's novel can be read as a performance, an effort to produce the illusion of live presence. The same could be inferred from the author's corpus as a whole, in which the many intertextual nods and constant rewritings function as emulations of the storytelling tradition. The unusual length of Bolaño's two major novels (*Los Detectives salvajes* and *2666*) also points to the needed time of storytelling, the lack of which was mourned by Walter Benjamin in his famous essay "The Storyteller." And yet, Bolaño's writing of extensive works and his use of first person narration cannot be reduced to a longing for presence. In other words, Bolaño's "syntaxe oratoire" (oratory syntax) – a term that, coincidentally, Alain Badiou uses to describe the language of avant-garde manifestos – also cancels the claim to presence, authenticity or individual autonomy (*Le Siècle* 196).

In reference to Lima and Belano's extraneous syntony, Amadeo Salvatierra mentions that "tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea como si la hubiera iniciado él" (142). While this unusual phenomenon refers to the two founding figures of *realismo visceral*, it also applies to the other characters of the novel, many of whom complete unfinished sentences from others, regardless of place or time. Similarly, many voices repeat the exact same phrases or fragments, on which they then improvise. A good example of this process can be found in chapter 23, in which the various actors finish their account with a different riff on the same chord: "todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia," "todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia," "todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico," "Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío" (484-496). As much as the respective entries are individualized, the intercommunication between voices and systematic use of repetition also contributes to blur the source of speech, to dislocate the subject and turn it onto a de-individualized machine (a similar procedure can also be found in *Amuleto*, where narrator Lacouture loses her teeth and needs to cover her mouth as she speaks her tale). With its use of what can be called "machinic orality," Bolaño's work can then be read as an avant-garde revision of the "historical" avant-garde, and particularly surrealism, in which the use of broken syntax, sounds, onomatopoeias and other textual markers of orality functions as a primitivist return to origins, the unconscious, and other signifiers of authenticity. In *Los Detectives salvajes*, this backward attitude is made clear by Manuel Maples Arce's fear of the depersonalizing effects of the "magnetófono," of hearing "su propia voz, los pasos de uno mismo, los pasos del enemigo" (176). In contrast, García Madero marvels at the

wonders of the “tocabiscos,” in which “sonaba la voz de Olga Guillot y no la de Billie Holiday,” which emanated from the same machine on the previous day (38).

While it may be a coincidence, this brief though crucial reference to Billie Holiday and jazz may help us clarifying the different points heretofore discussed. Similarly to Bolaño’s imaginary avant-garde, jazz music stands in a productive relation to the past, one that consists in the constant rewriting and signifying of the musical tradition. Here, I am referring in particular to the centrality of jazz standards, which, like *realismo visceral*, are sites of both the *déjà vu* and *jamais entendu*. As Julio Cortázar writes in the opening lines of *La vuelta al día en ochenta mundos*, jazz music is “esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa” (7). Fidel, because artists like Duke Ellington, Lester Young, John Coltrane or Albert Ayler have all played the same title, blown the same name; combatively inventive, because each of them gave it his own respective coloring, his own distinctive sound, regardless of the “cangrejo de lo auténtico” (7) Of course, the most cited example of this “palimpsestuous” process is Coltrane’s masterful interpretation of “My Favourite Things,” in which the saxophonist both extended and disfigured Gerschwin’s insipid pop tune. The temporality of a jazz performance is thus a multi-layered one, in which the past, present and future coalesce in the intrusion of the now (the new). This sonic future is however an unpredictable one, an invitation to the vagaries of “lo abierto... esa respiracion de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad consideraría inconciliables” (7). To the chagrin of the serious mind, the day after tomorrow cannot be determined or promised, but only improvised, whispered in-between the notes. If we now turn to the idea of community, jazz

improvisation is also analogous to the excessive dialectic between individual and group that we find in Bolaño's "vanguardia inexistente". This is particularly true of "free jazz," in which the individual heroics of bebop were supplanted by a return to the collective improvisation of the early days of jazz. Here again, the paradigmatic example is probably Coltrane's "big band thing" in the seminal album *Ascension*, where the two long tracks (40:23 and 38:31) can be described as sonic waves of simultaneous solos. The juxtaposed sounds cannot be traced back to their originary sources, their individual site of production. Finally, this musical detour brings me to the third and last segment of this paper, in which I will focus on Bolaño's relation to the market and the ways in which it informs his vision of the literary.

Theodor Adorno's rejection of African American music was based on an acute observation: jazz musicians never defined themselves in opposition to the culture industry and the logic of mass consumption. On the contrary, the development of jazz and its eventual consecration as a legitimate artform (i.e. America's classical music) was made possible *because of its* dissemination through the music industry and the rapid growth of reproducible technologies in the early decades of the 20th century. In that sense, the popular (if not populist) thrust of jazz music differs from the heroic understanding of art that informed many avant-garde groups. In spite of their aesthetic co-optation of advertising techniques and the language of the new media, the avant-gardes still adhered to a romantic conception of art. They considered the production of the beautiful as the highest form of life, and a means of resistance to the homogenizing forces of the consumerism. As Perry Anderson writes, "the market as an organizing principle of culture and society was uniformly detested by every species of modernism," from the avant-garde to its

other manifestations (qtd. in Rosenberg 7). If Fernando Rosenberg is thus right to affirm that “one of the main features of the avant-gardes... is the questioning of the place of the arts in society,” this questioning was mainly a response to the decentering effects of commodification, a last attempt to salvage the imagined autonomy of the artistic field (166). Bridging the gap between art and life may be THE common denominator of the avant-gardes, but this effort was too often grounded in a conception of life as pristine purity, imaginary elsewhere. In brief, in an artistic conception of life, rather than a lively conception of art. Even today, the critical efforts to valorize the avant-garde still seem to be “based on a nostalgic quest for the lost place of art as a master arbiter of cultural value” (Rosenberg 15). Such an idealized, anti-commercial vision of art (and particularly literature) as space of transcendence cannot be found in the writings of Roberto Bolaño, which relentlessly question the “sacred” status of literature.

If André Breton and his Surrealist cohort conceived of literature as the guiding site of the revolution to come, Bolaño’s texts repeatedly point to the constitutive insufficiency of the literary. For instance, in *Amuleto*, Auxilio Lacouture’s literary “profecías” are preceded by her affirmation of the “no-poder” of literature, and particularly poetry (134). Similarly, *Los Detectives salvajes* is not exactly about the writings of Belano, Lima and other members of *realismo visceral*, but rather about their wandering journeys across the globe, from Latin America to Africa, Europe to Asia. Cesárea Tinajero, founding member of the first wave of the group, also turns out to be a poet without poem, a writer without words. Or rather, her only poem consists of three enigmatic lines: “una línea recta,” “una línea ondulada” and “una línea quebrada” (399). This does not mean that one should stop writing or reading, but simply that

words should not be privileged, that books too are disposable commodities, unexceptional artifacts. This is made comically clear by Ulises Lima's profane relation to his friends' libraries. As the outraged Simone Darrieux remarks: "escribía en los márgenes de los libros....Y hacía algo todavía más chocante que escribir en los márgenes. Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha" (237). Even more explicitly, Lisandro Mosales once shares his disenchanting view of literature, and his impatience with "los literatos": "la vida hay que vivirla, en eso consiste todo. Me lo dijo un teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada" (301). Examples of such phrases could be accumulated. However, more than in these recurrent outbursts, Bolaño's awareness of the inescapable immanence of literature comes forth in his own development as a writer, as well as the increasingly transitive nature of his language.

Bolaño himself liked to repeat it: while he is most famously known as a fiction writer, he always considered himself a poet. Even though most of his poetry was published after his success as a novelist, he started his literary career by writing hermetic poetry. These poetic and experimental residues of Bolaño's early days as a writer are still visible in his novella *Amberes* (published in 2002 but written in the early 80s), a highly fragmentary and modernist book in which the only sense of narrative continuity arises from the verbal and occasional thematic echoes between the various sections. *Amberes* can thus be described as one of these "poemas largos" or "poemas-novela" that Lima and Belano describe to the editor of *La Chispa* (151). In contrast, the vast majority of Bolaño's short stories and novels are marked by a shift towards increasing narrativity and traditional storytelling. Indeed, towards a new kind of literary "realism." As previously

noted, *Los Detectives salvajes* is still structured as a series of fragments, but the fragments are here carefully dated and ordered chronologically. In the same vein, the language of Bolaño's famous novel is characterized by a level of semiotic transparency that stands in sharp contrast with the linguistic opacity of *Amberes*. Finally, the many references to be found in the text resist classification in a distinctive literary genealogy. Unlike *Amberes*, and its obvious debt to James Joyce, Virginia Woolf and other luminaries of modernism, the literary lineage of *Detectives salvajes* is a hybrid one. Not only does it refer back to the formal experimentalism of the avant-gardes, but also to popular genres such as detective novels, crime stories, science-fiction, dime novels and pornographic fiction. In that respect, the "profecías" of *Amuleto* are particularly revealing: not only do we find the names of Marcel Proust, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Cesar Pavese or Nicanor Parra, but also, and on the same plane, those of Jean-Pierre Duprey, Gilberte Dallas, Ilarie Voronca and Alice Sheldon, "[que] firma sus libros con el seudónimo de James Tiptree Jr." (136). It is at this stage that one can only repeat, "qué curioso, qué curioso, algunos de los autores que nombrás no los he leído" (136). And indeed, all of these improbable names cover the real pages of actual writers. While Duprey, Dallas and Voronca were minor members of different avant-garde groups, Alice Sheldon was an American science-fiction writer, "most notable for breaking down the barriers between writing perceived as inherently "male" or "female," says Wikipedia. But how to account for Bolaño's shift from experimental and poetic avant-gardism to prosaic and "realist" avant-gardism? How to explain the juxtaposition of such disparate genres, such disparate names?

A passage from *Detectives salvajes* may offer the beginning of an answer. Talking about the burgeoning of “libros escritos para desesperados” - read experimental poetry or poemas-novela such as *Amberes*, Joaquín Font says:

¡Claro que se los lee! Sobre todo si son buenos o pasables o un amigo se los ha recomendado. Pero en el fondo lo ¡aburren! En el fondo esa literatura amargada, llena de armas blancas y de Mesías ahorcados, no consigue penetrarlo hasta el corazón como sí consigue una página serena, una página meditada, una página ¡técnicamente perfecta!... ¡No agotar un filón! ¡Humildad! ¡Buscar, perderse en tierras desconocidas! ¡Pero con cordada, con migas de pan o guijarros blancos! (202).

In other words, at a time in which the figure of Che Guevara is the promotional icon of countless commodities, the radical experimentalism of Duprey and Voronca can only be a formula for failure and anonymity. This does not mean that one should not “buscar” or that the only viable literature will have to follow the model of Sheldon’s science-fiction novels. It does mean, however, that formal experimentation needs to be attuned to the logic of mass consumption. If literature is one day to exert its “no-poder,” this will only result from books that are consumed, from words that can move the largest possible readership, the most heterogeneous audience. Font’s insistence on technical skill and the concomitant idea of professionalization also suggests that literature is only one among many competing cultural goods, one more form of entertainment,

though an intelligent one: “un ejercicio de inteligencia, de aventura y de tolerancia. Si la literatura no es esto más placer, ¿que demonios es?” (*Entre paréntesis* 105)

In conclusion of this section, it should be repeated that Bolaño’s critique of the avant-gardes’ anti-commercial “purity” is not so much a revision as a revisiting of the vanguards. The Latin-American avant-gardes of the 1920s had already “integrated with and accomodated themselves to the logic of mass production and consumption” (Rosenberg 5). While Rosenberg attributes this unusual “accommodation” to the postcolonial locus of enunciation of Latin American writers and their acute awareness of the “circulation of goods, discourses, and peoples,” the same could be said of Antonin Artaud or the members of the Collège de Sociologie, all renegades of Surrealism. Similarly, though the idea of the avant-gardes is usually synonymous with formalism and experimentation, Louis Aragon’s *Traité du Style* already imagines the formal future of surrealism as a movement towards realism, though an updated version of the 19th century. Here again, Bolaño’s attempt to imagine the present and future of the avant-garde results from a productive return to the past, and a careful re-reading of the many texts and authors that were left on the unfinished margins of literary history: “‘Después de siglos de filosofía, vivimos aún de las ideas poéticas de los primeros hombres,’ escribió Breton. Esta frase no es, como pudiera pensarse, un reproche sino una constatación en el umbral del misterio” (*Entre paréntesis* 193). After this tentative analysis of Bolaño’s “vanguardia inexistente,” a legitimate question comes to mind: Why keep calling it an avant-garde? Why situating Bolaño’s work within that specific tradition, if most of his work can be read as “una carta de amor o de despedida” to that very tradition (*Entre paréntesis* 37)? As logical as these interrogations may sound, the need to voice

them is precisely the source of the problem, the reason why the avant-gardes keep being thought of as relics of the past. Lima and Belano's decision to name their "movement" after the one that was founded by Cesárea Tinajero in the 1920s is not only a gesture of formal or nominal continuity, but also an indication of the fact that fidelity to a name is the only way to modify the content of that name while keeping its driving force; that keeping a sign alive is the only way to overturn it and operate what Breton once called "un changement de signe" (a change of sign) (qtd. in Badiou 200). Giving up the term "avant-garde" would then be more than a mere terminological disagreement. It would be a call to impotence, an open letter to the language of resignation. But as Bolaño once wrote, "la hora de sentar cabeza no llegará jamás" (*Entre paréntesis* 93).

Works Cited

Aragon, Louis. *Traité du style*. 1928. Paris: Gallimard, 1980.

Badiou, Alain. *Le Siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

---. *Amberes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

---. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

---. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

---. *El secreto del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

---. *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

---. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

---. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

---. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

---. *Los Detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

---. *Monsieur Pain*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

Córtazar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos (Tomo I)*. 1967. Buenos Aires: siglo xxi editores, 2004.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2007.

Meschonnic, Henri. *Modernité Modernité*. 1988. Paris: Gallimard, 2005.

Nancy, Jean-Luc. "La Comparution/The Compearance: From the Existence of 'Communism' to the Community of 'Existence.'" Trans. Tracy B. Strong. *Political Theory* Vol.(20), No.(3) (August 1992):
371-398.

Rosenberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

Gonzalo Fernández de Oviedo:

la piña, la iguana y su representación en prototipos*

Esteban Mayorga

Boston College

El propósito del presente trabajo es demostrar que la representación de la flora y fauna americana que realiza Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) es bastante *precisa* y creíble a pesar de las dificultades narrativas de sus escritos (1). Para lograr este objetivo utilizo dos enfoques. El primero proviene de teorías de la ciencia cognitiva moderna que se basan en el modo que tiene el cerebro de organizar y clasificar la representación de lo descrito en la mente de un individuo, y cómo esto permite distinguir el objeto referido de acuerdo a sus semejanzas, no diferencias. Veremos que las descripciones de la fauna y flora de Oviedo son más fidedignas de lo que se cree porque, según esta ciencia, se aproximan más a un *prototipo* del objeto descrito. Para aplicar esta teoría en los escritos de Oviedo he escogido la iguana para ejemplificar la representación de la fauna, y la piña para ejemplificar la representación de la flora. El segundo enfoque es complementario y analiza brevemente el repertorio de técnicas narrativas a las que acude el Primer Cronista de Indias para representar lo “nuevo” de América de forma más verídica y autoritaria.

Tanto en el breve *Sumario de la natural historia de las indias* (1526), como en la copiosa *Historia general y natural de las indias* (1546) Oviedo manifiesta, de forma clara y palmaria, la dificultad de narrar sus vivencias en América. En el proemio del Libro Primero de su *Historia* se pregunta: “¿Cuál ingenio mortal sabrá comprehender tanta diversidad de lenguas, de hábitos, de costumbres en los hombres destas Indias? ¿Tanta variedad de animales, así domésticos como salvajes y fieros? ¿Tanta multitud *innarrable* de árboles, copiosos de diversos géneros de frutas, otros estériles, así de aquellos que los indios cultivan...?” (I, 8, énfasis mío). “Otras muchas maneras hay” escribe en el *Sumario* “que sería muy larga cosa de escribirlo extensamente, así porque de todas, aunque se ven muchas, sería *imposible* especificarlo” (138, énfasis mío). No cabe duda que, a pesar de los esfuerzos que realiza para acumular detalles descriptivos en su escritura, y a pesar de la multiplicidad de elementos retóricos que aparecen en sus dos obras más populares, Oviedo estuvo totalmente consciente de los problemas discursivos y narrativos de su empresa.

Varios críticos han estudiado ya esta relación de Oviedo con la historiografía y la credibilidad de su narración. Myers por ejemplo comenta: “A concern for the nature of history, the role of language, and the definition of truth emerges at every turn in Oviedo’s history. The preface to nearly every one of the fifty books insists on some aspect of historiographical practice” (33). De manera complementaria, Álvaro Bolaños plantea que en la *Historia* de Oviedo prevalece el “nivel persuasivo y edificante del discurso histórico del cronista con el cual define su actividad

como historiador” (16). Asimismo el trabajo de Beckjord de cara a la veracidad de la escritura oviedina propone que “In the *Historia general y natural de las Indias* Fernández de Oviedo draws on the central points of historiographical precepts as a way to assert his own authority, and, indeed, to propose a method capable of fulfilling the humanist hope for a history that would be both objective and redemptive” (43).

El caso es que, repetidamente, Oviedo interrumpe su narración para recordar al lector la inmensidad y vastedad del “grandísimo e nuevo imperio” americano (I, 8), hecho que pone traba a su escritura puesto que, simplemente, no puede aprehenderlo todo con la pluma. Esta reflexión es significativa porque justifica el uso de diferentes técnicas narrativas para mitigar las lagunas de la escritura y darle más fuerza, credibilidad y verosimilitud. Uno de los inconvenientes con los que se encuentra Oviedo al intentar representar el “nuevo” mundo es la carencia de elementos lingüísticos para designar lo desconocido (2). Oviedo lo advierte en varias ocasiones: “Si algunos vocablos extraños e bárbaros aquí se hallaren, la causa es la novedad de que se tracta” (I, 10). Esto se debe sencillamente a que varios elementos de América son ignotos en España y, por tanto, no poseen un referente léxico en castellano. Ejemplos de vocablos indígenas pululan en las obras de Oviedo y sería ocioso nombrarlos extensamente (3). No obstante, no es gratuito señalar que en sendas ocasiones el historiador, puesto que no posee el referente léxico preciso en castellano, además de usar el vocablo indígena, incluye un vocablo *equivalente* o *análogo* en su lengua. Este fenómeno discursivo se asemeja a lo que Edmundo O’Gorman llama “la invención de América” por parte de los europeos a través de los textos; y a lo que plantea Michel de

Certeau en *The Writing of History* (1988) cuando se refiere a la representación de una cultura “nueva” y la interpretación de la misma a través de la escritura (57). José Rabasa, bajo una idea similar, plantea que la escritura colonial reinventa una América exótica que en realidad no existió (140-1).

Por medio de estas teorías Galen Brokaw presenta la idea de que la narrativa de Oviedo se caracteriza por reinventar (por no decir reemplazar) la cultura indígena al emplear vocablos paralelos en español y que este proceder es, sin duda alguna, inadecuado y falaz por cuanto un vocablo equivalente en castellano no existe (144-9). Esta propuesta no deja de ser interesante, especialmente si se la mira bajo la luz de lo expuesto por Homi Bhabha en *The Location of Culture* (1994) de donde procede la tesis central de Brokaw. Bhabha explica que la escritura colonialista es siempre ambigua porque ejerce una división y recrea una *farsa* que representa al pueblo colonizado, a través de la escritura, con el fin de propagar su dominación. A esta farsa la denomina “colonial mimicry” y la define como “the desire for a reformed recognizable Other as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence” (122). A partir de esta ambivalencia propuesta por la impostura del discurso colonial, Brokaw arguye:

Oviedo’s text achieves this mimicry (4) through a series of discursive operations that fall within two general processes: (1) the establishment of a relationship of resemblance or analogy between indigenous and European cultural phenomena based on a perceived cultural common denominator; and (2) the supplementation

of this common denominator with Spanish referents that then displace the unique cultural significance of the indigenous signs. (149)

Brokaw tiene razón: una cultura ajena es irrepresentable de forma diáfana y totalmente fidedigna porque siempre que se intenta representarla, el resultado carece del *aura* (5) original. Pero el problema con lo que propone Brokaw—y en mucho menor grado Bhabha (6)—es que la fuerza central de su argumento excluye, de manera tajante y determinista, cualquier aproximación hacia la representatividad del Otro. Plantear que una persona, cultura, objeto, iguana o piña no resiste una aproximación en otra lengua y que la única manera de nombrarlo y referirse a él es por medio del referente en su idioma original, niega de forma frontal cualquier posibilidad de traducción y representación por más truncada que ésta sea. Es una propuesta que se ciñe al todo o al nada, al blanco o al negro, sin ningún matiz de gris en el medio que permita algún tipo de representación de la cultura extranjera. Este tipo de categorización maniqueo no debe sorprender en demasía porque tiene su raíz en el concepto aristotélico clásico y estamos acostumbrados a él; algo no puede ser ‘X’ y ‘no X’ al mismo tiempo según este modelo. Empero, a la luz de la ciencia cognitiva, se puede rebatir esta categorización puesto que se consigue explicar la manera cómo la mente construye lo percibido y se aproxima hacia una categorización de lo que *es* un elemento de modo más evidente, basándose en similitudes, no en disparidades excluyentes.

Esquema de prototipos de la ciencia cognitiva de Eleanor Rosch y George Lakoff

Los experimentos y resultados de la psicóloga Eleanor Rosch de cara a los principios de

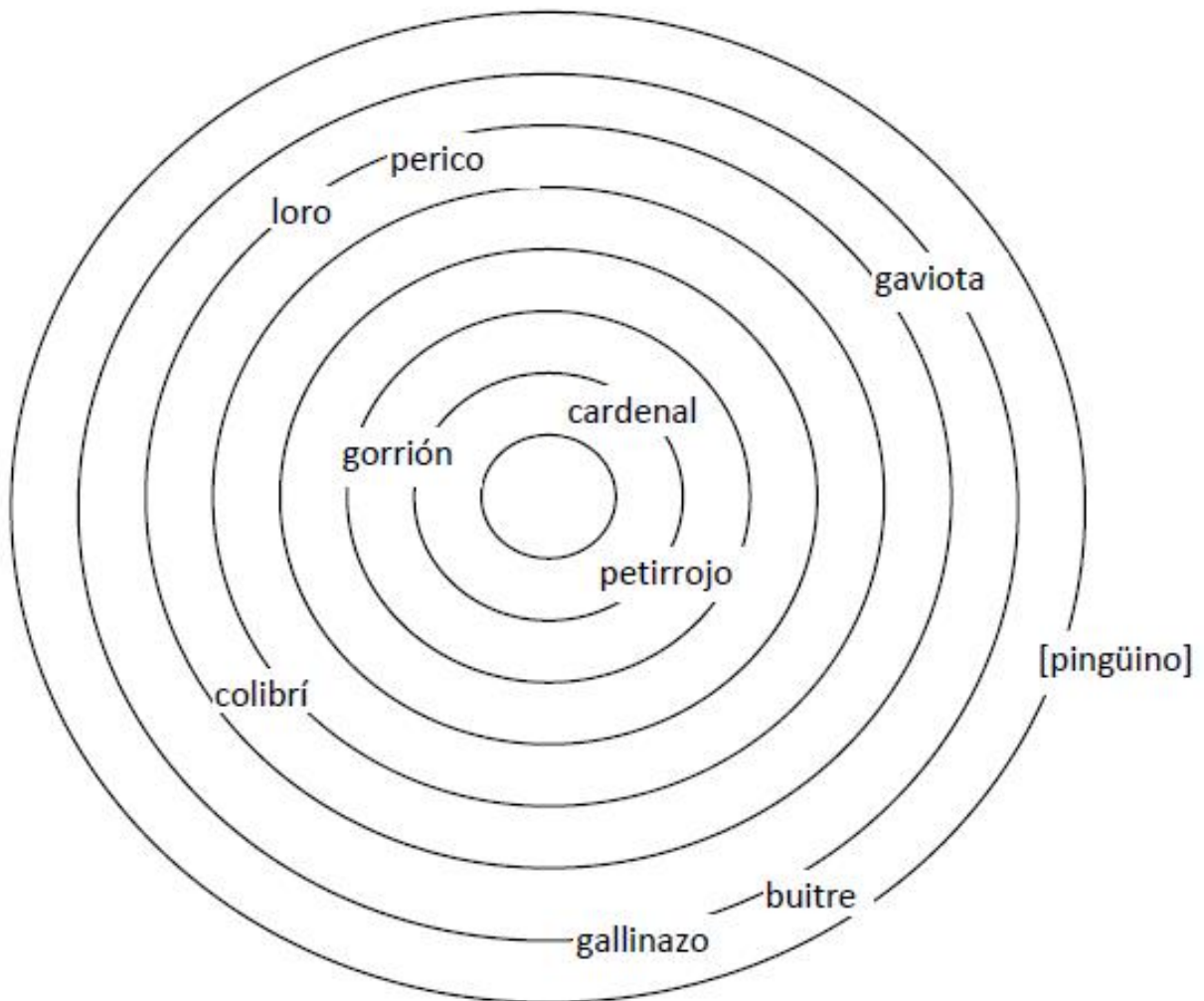
categorización que deseo utilizar son difíciles de explicar. No obstante, los ejemplos que presenta permiten elucidar con más claridad las ramificaciones de su investigación. En el libro *Cognition and Categorization* (1978) se esbozan una serie de conceptos que permiten esclarecer cómo la mente humana es capaz de organizar y clasificar lo que percibe a través de las experiencias vividas, leídas o vistas, bajo un nivel de abstracción particular. Explica Rosch:

In a programmatic series of experiments we have attempted to argue that categories within taxonomies of concrete objects are structured such that there is generally one level of abstraction at which the most basic category cuts can be made. By *category* is meant a number of objects that are considered equivalent. Categories are generally designated by names (e.g. dog, animal). A *taxonomy* is a system by which categories are *related to one another by means of class inclusion*. (30, énfasis mío)

El ejemplo más claro sobre cómo el cerebro clasifica lo percibido proviene de un experimento básico en el cual se le pide a una serie de adultos de diferentes partes del país cerrar los ojos y pensar en un pájaro (29-30). Los resultados son similares para las personas que viven en geografías semejantes, pero varían considerablemente para la gente que vive en regiones distintas. Para la mayoría de estadounidenses el primer pájaro que viene a la mente es el cardenal, seguido del gorrión o del petirrojo; pero para extranjeros, lógicamente, los resultados varían. Sin embargo, a pesar de las variaciones, para la generalidad de encuestados la esencia de un pájaro es la misma y, por ende, su imagen es semejante (por ejemplo todos tienen plumas, tienen alas, vuelan, etcétera). Se debe recalcar que las similitudes entre pájaros son muy

evidentes para grupos del mismo origen y cultura porque las categorías que el cerebro organiza de cara a la percepción de algo dependen de un contexto.

Este experimento, aunque muy sencillo, es valioso porque permite evidenciar las *semejanzas* entre culturas y sus creencias sobre lo que *algo* es para ellas (en este caso el pájaro). Los prototipos de Rosch y lo que esta rama de la ciencia cognitiva proponen es que, a pesar del contexto, existen grados de semejanzas que permiten construir un modelo de percepción más preciso que un modelo de percepción totalitario o maniqueo que se basa en *diferencias* excluyentes como el que propone Brokaw; este nuevo modelo permite, a su vez, una representación más precisa. En el ejemplo del pájaro hay rasgos comunes que definen el nivel, mayor o menor dependiendo del contexto, de “pajaritud” [sic] para cada una de las culturas. Si es que hubiera un encuestado de Alaska, por ejemplo, tal vez su respuesta hubiera sido “pingüino” ya que el prototipo de un pájaro para esa persona sería distinto, pero aún así capturaría ciertas semejanzas con aves de otras regiones como al pico y las patas. El siguiente esquema radial sustraído de Lakoff (91-114) lo explica de mejor forma.



El centro del círculo recrea el *prototipo* de un pájaro para los encuestados. Los pájaros periféricos pertenecen a una clasificación arbitraria hecha por mí. La ubicación de los pájaros en el círculo de prototipos se basa en la frecuencia que los encuestados repitieron los nombres de las distintas aves. Para los encuestados, en su mayoría estadounidenses, los gorriones, cardenales y petirrojos son las aves que más se aproximan a lo que un pájaro es. El loro, el perico y el colibrí, y más lejos la gaviota, demuestran menos la esencia de un ave para este grupo; mientras que el buitre y el gallinazo son los pájaros que más se distancian del mero centro del prototipo por lo

cual son los menos proclives a capturar la substancia de un pájaro. Muy alejado de todas las otras aves, fuera del círculo, encontraríamos al pingüino por ser menos semejante al prototipo de un pájaro en este contexto, pero debo repetir que a pesar de la dispersión de las aves el esquema radial permite incluir semejanzas que existen entre ellas, con cierto distanciamiento que refleja sus diferencias, pero que no excluye de manera tajante las aves que no se ciñen a una sola abstracción. Esto se debe a la percepción estructural del mundo que tenemos los seres humanos, como señala Rosch, dado el caso del pájaro: “Given a knower who perceives the complex attributes of feathers, fur, and wings, it is an empirical fact provided by the perceived world that wings co-occur with feathers more than with fur” (29). Lo que esto quiere decir es que para grupos de contexto similar y distinto hay similitudes en los niveles de abstracción; lógicamente, las similitudes son mayores para grupos de origen y época afines pertenecientes a un mismo contexto.

Las implicaciones de la categorización basada en semejanzas son considerables cuando retomamos las representaciones que Oviedo realiza del “nuevo” mundo. Primeramente porque Oviedo escribe para un público español que percibe el mundo de una manera similar a la suya, lo cual permite que sus representaciones sean más precisas para su cultura: “The issues of categorization with which we are primarily concerned have to do with explaining the categories found in a culture and coded by the language of that culture at a particular point in time” (Rosch 28). Segundo porque Oviedo adopta un léxico que él considera análogo o equivalente en español para describir lo que percibe y trasladarlo al papel. En el extenso (y un tanto desordenado) libro

de Antonello Gerbi, *Nature in the New World* (1975), el autor esboza en breves rasgos la técnica con la cual Oviedo describe la naturaleza:

For each animal and plant he begins by telling us how it resembles Spain's (if nothing else, giving it—at least provisionally—the name of the corresponding European creature) (...). Thus Oviedo might be said to follow a method of 'successive approximations'—a method that was not only a highly effective way of whetting European curiosity (...) not just the only possible way of representing the fauna and flora of such new lands to European minds, but an anticipation, it has been said, in crude and empirical form, of the more modern and rigorous methods of *classification through generic affinities* and specific differences. (281, énfasis mío)

Estoy de acuerdo con Gerbi y, es más, pretendo argüir que las aproximaciones que hace Oviedo de acuerdo a grados de afinidad al escribir son precisamente los modelos que rigen la teoría de prototipos expuesta por Rosch. Los ejemplos comparativos que el cronista emplea abundan: “Hay raposas, las cuales son ni más ni menos que las de España en la facción, pero no en la color” (*Sumario* 110); “*Guazuma* es un árbol grande que echa una fructa como moras, e cuasi es la hoja como la del moral, pero menor” (*Historia*, 8, VII, 254); “*Xocot* es un árbol en la provincia de Nicaragua, de la fructa del cual los indios hacen muy buen vino, e los cristianos llaman a estos árboles ciruelos, e a la fructa ciruelas” (*Historia*, 8, XXI, 260). Sobre las ovejas dice: “son enxutas de piernas e el cuello luengo e muy semejante a los camellos, salvo questas no tienen corcoba como el camello...” (*Historia*, 12, XXX, 52-3). Siempre hay un referente en español que

vincula la planta o el animal visto en América con la cultura española. Dicho referente, en numerosas ocasiones, se fundamenta en la similitud de la apariencia y forma del objeto, planta o animal descrito. Esto se debe a que el cerebro clasifica lo percibido de acuerdo a muchas categorías y una de ellas es la forma que proviene, lógicamente, del aspecto del objeto (Rosch 33-4). Asimismo explica: “Four investigations provided converging operational definitions for the basic level of abstraction: attributes in common, motor movements in common, objective similarity in shape, and identifiability of averaged shapes” (31). Es decir que cuando Oviedo describe las iguanas y sugiere que son similares a “sierpes con patas”, asocia la forma similar de ambos animales para crear una imagen que incluya a la iguana y a la serpiente en la misma categoría isomorfa en este grupo de animales.

**Representaciones de la iguana y
de la piña en Gonzalo
Fernández de Oviedo**

Son numerosas las representaciones que se han hecho de las piñas por parte de los cronistas de Indias. Una de ellas le pertenece a Peter Martyr el cual, según Gerbi, a pesar de que nunca pudo probar la fruta, la califica lacónicamente de “suculenta” (72). Otra representación más en detalle proviene de Martín Fernández de Enciso y consta en la *Suma de geographía* (1546): “...when there is one of these in a room it fills the whole house with its smell (...) that miraculous fruit



that became yellow when ripe, and inside was like butter, and of marvelous flavor, and leaving such a good and delicate taste that it is quite marvelous” (LIV). Antonio Pigafetta la describe como “una especie de fruto parecido a la piña de pino, pero que es dulce” (16). Entre las

representaciones visuales, además de la de Oviedo, existe una que pertenece al ilustrador de Jean de Léry y complementa la visión de una “familia” de Tupinambas brasileños que se puede observar en el dibujo (63). La impresión que le causó la piña a Léry (y que antecede el dibujo) es esta: “There is also the figure of the fruit that they call ananas, which, as I shall describe hereafter, is one of the best produced in this land of Brazil” (62). Existía cierta fascinación por la fruta la cual, en gran parte, se le debió a Oviedo porque en su *Historia* dedica una extensa narración encomiástica sobre la piña y sus atributos. En ella no sólo se describe su aspecto al detalle, sino también sus cualidades de cara al olor, sabor, tamaño, consistencia al tacto, usos medicinales, etc. Algo similar ocurre con Léry cuando retoma el tema de las ananás varias páginas después.(7)

La descripción de Oviedo es distinta a la de otros historiadores por tres motivos principales. El primero porque posee la primicia, Oviedo fue el primero en describir la piña recurriendo a detalles rigurosos. Segundo porque su descripción apela a los cuatro sentidos y utiliza *phantasia* (8) la cual es importante porque según de Certeau “Only the appeal to the senses and a link to the body seem capable of bringing closer and guaranteeing, in a single but indisputable fashion, the real that is lost in language” (*Heterologies* 68). El tercero porque su representación visual de la fruta no es una representación de refilón, de complemento, como la de Léry, sino que es en primer plano con rasgos precisos y trazos en detalle de tamaño considerable, como se puede observar en el dibujo siguiente gracias al trabajo de Myers (208).

Pero la descripción de la piña que hace Oviedo también sorprende por la diversidad de vocablos que utiliza no sólo para designar el aspecto sino también el sabor, el olor, el color, y el tacto. El léxico que emplea es precisamente el léxico con el cual se aproxima –o intenta aproximarse— más a una representación fidedigna y precisa del prototipo de la piña como fruta, comparándola, equiparándola con otras frutas para representarla de mejor forma. La extensa narración que se encuentra en el capítulo XIV del Libro 7 de la *Historia* (239-43) usa por lo menos los siguientes referentes para representar la piña: *alcachofa*, *piñón*, *piñón con cogollo*, *fruta del tamaño de melones medianos*, *perfecto melocotón*; además de los nombres indígenas *yayama*, *boniama* y *yayagua*, (nótese, salvo los nombres indígenas, la similitud con la descripción de Léry que he incluido en el pie de página anterior).

Pero lo interesante es que Oviedo decide hacer una representación visual de la fruta puesto que, como él mismo advierte, las palabras no son suficientes: “No pueden la pintura de mi pluma y palabras dar tan particular razón ni tan al propio el blasón desta fructa, que satisfagan tan total y bastantemente que se pueda particularizar el caso sin pincel o dibujo, y aun con esto sería menester los colores...” (240). Lo mismo afirma Myers y asevera que, al realizar un dibujo, el propio Oviedo se da a sí mismo más autoridad para ser creíble



debido al rol trascendental que desempeñaba la visión sobre el lector en aquella época (68 y 184).

Los esfuerzos que realiza el Primer Cronista de Indias para representar la fruta de mejor manera son innumerables. Esto implica todo lo contrario a lo que plantea Brokaw porque Oviedo no puede ser más preciso al intentar representar lo que percibe. Brokaw asevera que al utilizarse más de una palabra equivalente en el idioma colonial se emplean léxicos que poseen un significado anterior en esa cultura y, por tanto, éstos recrean un significado falaz y deformado. Cuando habla sobre la representación del areito propone: “One of the premises upon which I base my discussion of Oviedo’s representation is that no matter what common human roots dance and song may have, there was a drastic difference between the Spanish and indigenous Caribbean versions of these cultural phenomena [the areito]. I would argue further that difference dominated the entire relationship between Spanish and American culture” (150). Lo que dice Brokaw de cara al areito tiene un matiz de verdad coherente, pero lo que parece que no desea aceptar es que el areito al que se refiere Oviedo simplemente no existe en España, por lo cual la única representación viable es la de la aproximación por *semejanzas* que pertenezcan al contexto del que las describe. Esto se debe a que la categoría *baile* (como la categoría *pájaro* explicada arriba) es muy amplia y por tanto no tiene fronteras bien definidas, y es que nada, en realidad, tiene fronteras bien definidas puesto que los límites son creados a posteriori para facilitar clasificación y taxonomía. Efectivamente, no se sabe a ciencia cierta qué constituye un baile y qué no, ¿cuándo un baile deja de ser un baile?, ¿cuándo es una danza o un ritual?

La tesitura de Brokaw es muy común, forzar fronteras de categorización e imponerlas para facilitar la inclusión o exclusión de algo. Brokaw sustrae al areito de la categoría *baile* y *canto* porque, según él, estas dos palabras no capturan en nada la esencia del areito, y niega cualquier similitud existente. Rosch y Mervis aseveran: "...the more prototypical of a category a member is rated, the more attributes it has in common with other members of the category and the fewer attributes in common with members of the contrasting categories" (37); es decir que los atributos similares permiten incluir a sus miembros en un sistema de prototipos a pesar de que existan diferencias. Por lo general, un sistema típico exclusivo o inclusivo de clasificación excluye a ciertos miembros por más que las diferencias sean mínimas. Si a un taíno se le propone el mismo experimento del pájaro pero con la categoría *baile* o *canto*, seguramente el prototipo más cercano al centro del esquema radial sería el areito; pero si a un español se le plantea el mismo experimento es obvio que el areito no conste en el centro de su esquema, sino muy lejos de él; las similitudes de ambos no obstante, permitirían ponerlos en una misma categoría— ¿danza?, ¿baile?, sea cual fuere su denominación—, aunque distantes. Lo importante es que tanto el areito como el baile y el canto *se asemejan* y que esto permite que una representación, aunque no ideal, exista (atención: no planteo desde ningún punto de vista ni circunstancia que no existan diferencias entre ambos).

El problema con un enfoque tajante como el de “colonial mimicry” es que se adopta una postura de divorcio irreconciliable. Constantemente Brokaw se refiere a una dicotomía— existente o no—



entre el “nuevo” mundo y el viejo mundo, la cual exagera las diferencias en vez de reconocer las semejanzas. Hay una posibilidad de que la dicotomía sea irreal y que varios estudiosos, como Brokaw, la hayan inventado(9). Algo admisible es saber cómo Oviedo veía esta dicotomía si es que la veía del todo porque como acota agudamente Gerbi, para él tal vez esa separación irreconciliable entre América y Europa no existía como la ve Brokaw: “But Oviedo, as we saw, rejects the polarity of the two worlds and likewise avoids the unilaterality of those two mental stages [Old/New World] in a single *cognitive process*” (280, énfasis mío). Es por este motivo que la descripción de la piña por aproximación, basada en atributos semejantes de frutas

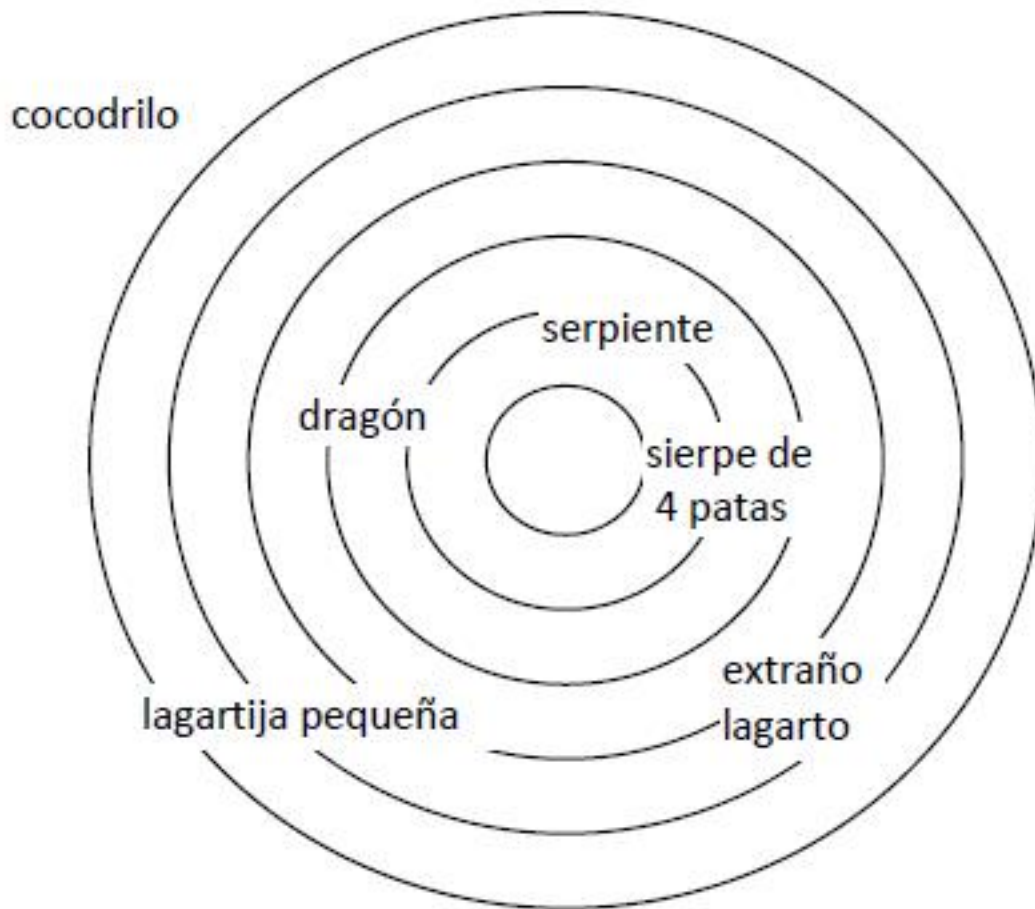
españolas equivalentes, es plausible y correcta. El esquema radial que sigue es una representación prototípica como la que proponen Lakoff y Rosch, adaptado con respecto a la clasificación y representación de la piña por parte del cronista. En el centro del círculo, una vez más, se encuentra el *prototipo* de lo que es una piña para los españoles, y alrededor del centro se sitúan los frutos que dedica Oviedo a su descripción, semejantes en mayor o en menor nivel, y situados por frecuencia de uso en su narrativa.⁽¹⁰⁾ Cabe recalcar y resaltar de manera constante que el centro del círculo es el prototipo de la piña, mas no la piña per se puesto que ésta no es única, no hay una sola piña sino un prototipo de ella. Los dos vocablos más usados son los de *piña* y *alcachofa*, seguidos por el de *piña con cogollo* y *fruta del tamaño de un melón*. De cara al sabor, el tacto, su belleza, etc... se podría elaborar un círculo prototípico para cada una de estas categorías, y cada una de ellas evidenciaría una aproximación más certera y precisa de la piña americana para la cultura española.

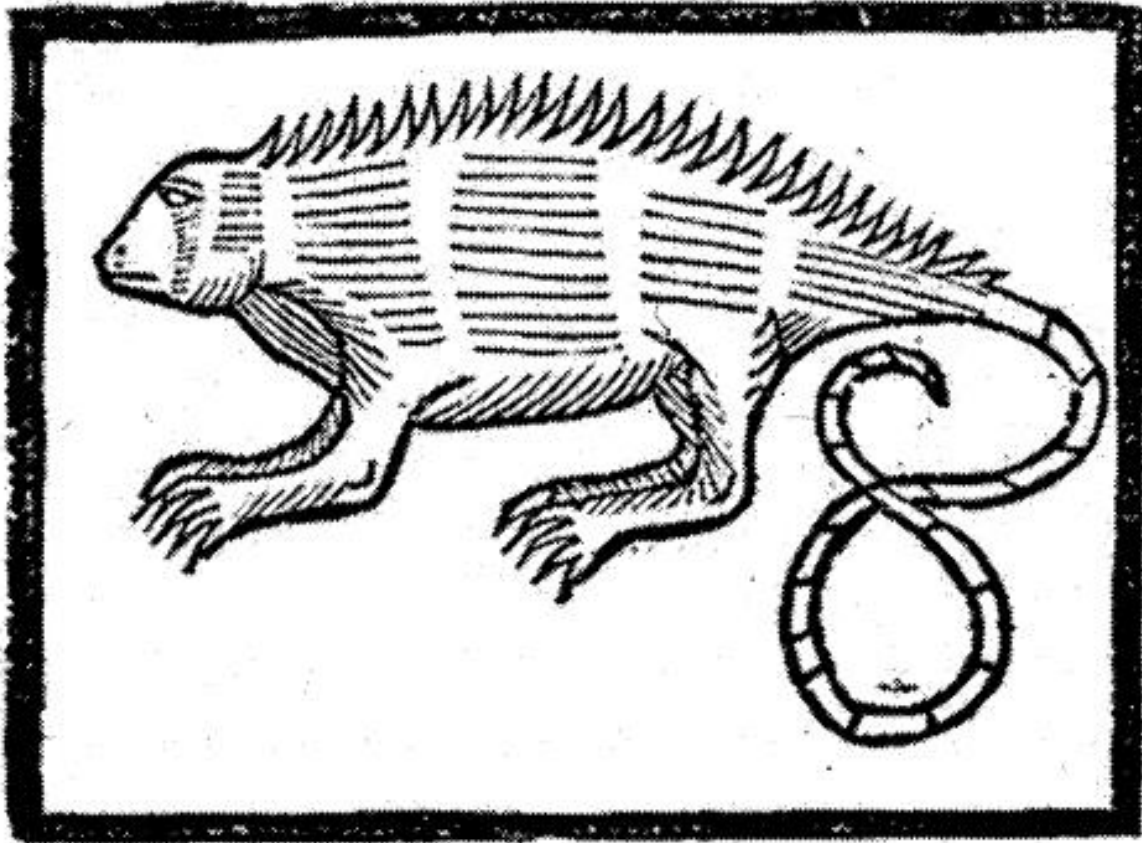
La representación de la iguana que hace Oviedo es similar a la de la piña por cuanto el cronista busca aproximaciones por medio de animales análogos para describirla. A la iguana Oviedo le dedica un dibujo y dos apariciones en el *Sumario* (73; 143), además de otras dos descripciones en la *Historia* (Libro 2, XIII, 48; Libro 12, VII, 32); la reseña que aparece en esta última es la más detallada:

Este es una serpiente o dragón, o tal animal terrestre (o de agua), que para quien no le conoce, es de fea e espantosa vista, e extraño lagarto, grande e de cuatro pies; mas es muy mayor que los lagartos de España, porque la cabeza es mayor que el puño o mano cerrada de un hombre, e el pescuezo corto, e el cuerpo de más

de dos palmos, o otros dos en redondo, e la cola de tres e cuatro palmos de luenga (...) la iuana estando viva parece flaca, e después de muerta y desollada, está gordísima (...) Estos animales, cuando son pequeños (...) como lagartijas pequeñas y delgadas. (...) Mas en la verdad, estotros animales iuanas muy diferentes son del cocodrilo. (32-4)

Vis à vis las descripciones hechas por Oviedo, en la *Historia* y en el *Sumario*, se puede realizar el esquema radial que se aproxima más al *prototipo* de la iguana que relata el cronista. El círculo sería más o menos como el que sigue. Puesto que el léxico más usado por Oviedo es el de la “sierpe” o “serpiente con cuatro patas”, son precisamente estos dos animales los que más se aproximan al prototipo de lo que es una iguana para él y su cultura. Los términos *dragón*, *lagartija pequeña* y *extraño lagarto* no se repiten con frecuencia y, por ende, están más alejados del centro. Es curioso e interesante el término *cocodrilo* puesto que a pesar de que Oviedo recalca que es muy diferente a la iguana, lo nombra, lo cual indica una sutil similitud después de todo y, por este motivo, se encuentra fuera de mi esquema de círculos concéntricos puesto que así se puede recalcar la diferencia mientras que se puede incluir la ligera semejanza. Oviedo destina por lo menos dos párrafos para refutar las semejanzas entre el cocodrilo y la iguana que, en un inicio, nunca fueron propuestas por él sino por Peter Martyr según el propio historiador español. Esto es interesante porque le permite refutar a Oviedo lo que un historiador que nunca estuvo en América asevera, utilizando dos de las técnicas que veremos más adelante: recurrir a la mimesis de los clásicos (p ej. citando a Plinio) y a lo que Pagden llama “Autopsy” (52).





Igual que en el caso de la piña, Oviedo tiene la necesidad de realizar un dibujo para representar la iguana porque el idioma no le basta. Adicionalmente, quiere desmentir la comparación que Martyr realizó del reptil con el cocodrilo, y la forma más directa le parece el dibujo del animal enfatizando la precisión: “Esta que aquí yo debujé, como supe hacerlo, o deseé imitar su figura, quiere alguna cosa parecer a este animal, y aquesta forma tiene” (34). La representación visual de la iguana, al igual que la de la piña, sorprende por su claridad cuando se la compara con la de otros animales o plantas que dibujó el Primer Cronista de las Indias como se puede ver en el dibujo. Lo que es incuestionable, sin embargo, es que Oviedo elabora un esfuerzo para representarlo todo de mejor forma, de manera más precisa, creíble, autoritaria—incluso “a

colores” como él mismo asevera—, y no solamente pretende reemplazar una palabra por otra usando el discurso colonial para así propagar la dominación como sostienen Brokaw, O’Gorman (y Rabasa hasta cierto punto). Si en el bosquejo de la piña vemos unos trazos del lápiz más marcados que tratan de captar la consistencia misma de la fruta, con su cogollo y tallo, al observar la iguana podemos ver carencia de elementos circundantes. Sin embargo, no dejan de verse el dorso, las patas y la cola del animal que complementan la visión descriptiva hecha por la narración que la precede. Oviedo sabe de antemano que su empresa es muy dificultosa por lo cual, además de utilizar la aproximación por semejanzas para sus descripciones, los dibujos y las advertencias de que no todo puede asirse por la pluma, el historiador emplea un repertorio de técnicas narrativas que le dan mayor credibilidad; brevemente presento algunas a continuación.

Breve reflexión sobre el repertorio de técnicas narrativas de Gonzalo Fernández de Oviedo

Autopsy y *phantasia* son dos de los términos que usa Anthony Pagden cuando habla de la narrativa de Oviedo en su libro *European encounters* (1993). Pagden asevera que el uso del lenguaje y la estructura narrativa de Oviedo le permiten ser más convincente al momento de narrar. Uno de los recursos a los que se refiere es la utilización que hace Oviedo de *phantasia*: “...is an attempt to translate initial sensory perceptions into mental images via language, it is a process which inevitably lays great stress upon the authority of the translator” (51). La forma cómo se logra la *phantasia* la hemos visto en la descripción de la piña, pero la manera como se traduce en la narración es por medio de la primera persona del singular. El uso del *yo* y su repetición constante sirven para situar al cronista en el sitio mismo de los hechos; el viejo y conocido truco denominado *Autopsy* que es, nada más ni nada menos, recurrir a la autoridad del

testigo ocular, al privilegio de estar allí, a la primicia de ser el primero en presenciar los acontecimientos con sus propios ojos (51).

La importancia de la narración testimonial se agranda cuando se habla de un historiador que no tiene una formación académica tradicional como Oviedo. Esto ocurre porque Oviedo se sale del marco narrativo típico y produce textos totalmente imposibles de encasillar dentro de un solo género; tanto su escritura como estructura nadan en las turbulentas aguas de la crónica, la autobiografía, la historia natural y la verborrea legal según Pagden (52-4) y, a momentos, me atrevo a sugerir que en las de la ficción. Oviedo cuestiona una autoridad narrativa que se debate entre los clásicos y los religiosos y, para esgrimirlos a ambos de forma eficaz, hace uso de su privilegiada situación como testigo y de la autoridad que le dan sus vivencias como corresponsal. ¿Quién puede refutarlo si no ha estado allí?; como dice Pagden: “The ability to bear witness in this way was, for obvious reasons, to mark off those who had been there from those who had not” (52). Para darle un poco más de peso a su argumento Oviedo incluye, a momentos, textos miméticos de Plinio que, a su vez, rebate con sutil maestría, acentuando la importancia de su presencia. A esto se le debe sumar el uso de las anécdotas personales que recrean, reafirman y repiten constantemente lo conspicuo de la *experiencia* a la cual el lector, de plano, no puede acceder sino a través de los textos: su voz autoritaria se hincha con cada una de estas técnicas retóricas, especialmente con la importancia de ver “porque ni el ciego sabe determinar colores, ni el ausente así testificar estas materias como quien las mira” (I, Proemio, 9).

Myers ha reivindicado los dibujitos de Oviedo. Los ha rescatado, organizado y explicado contribuyendo de forma invaluable al corpus literario oviedino y respondiendo a lo que éste quería transmitir en un inicio. Uno de los errores de la crítica, como apunta Myers, es que los dibujos de Oviedo—a pesar de que algunos se parecen a un garabato hecho por un infante de parvulario—se han perdido o se han escindido del texto. Este traspie se debe en gran parte a Amador de los Ríos porque, al realizar su edición de la *Historia* del cronista, desplazó los dibujos a modo de apéndice y los interpretó basado en las tendencias románticas de su época. Oviedo quería adjuntar los bosquejos hechos por él dentro del mismo folio que constaba la narración para así dar mayor convencimiento a su escritura. Él mismo lo afirma en repetidas ocasiones al referirse a la “pintura de mi pluma”, el uso del “pincel y dibujo” (240). Este fenómeno, según Myers, era una de las tendencias a vincular la epistemología con el sentido de la vista en la época renacentista con el fin de construir una retórica renovada de talante convincente, la cual Amador de los Ríos nunca terminó de comprender. Señala Myers acerca de Oviedo: “The passages dedicated to reproducing visual images in the form of drawings and the verbal explanations of the items illuminate changes in early sixteenth-century representational practices—from a more medieval schematic or conceptual idea of an image to a more empirical image that attempted to convey the appearance of an object” (66).

Otra de las técnicas retóricas que el Primer Cronista de Indias utilizó al escribir su *Historia* es la narración dialogada. Myers (1990) señala el diálogo que aparece en el libro XXXIII, capítulo 54, como un ejemplo evidente. En este tramo del texto, Oviedo dialoga con Juan Cano y según

Myers esto es importante porque “the existence of a voice other than his own, transcribed within the history as direct discourse, lends more credibility to the newly revised account; the dialogue format shares more directly with the reader one of the author’s sources for his history” (616).

Myers propone que el uso de la narración por medio de diálogos en el siglo XVI era primordialmente para (1) examinar un tema que no tenía una respuesta definitiva, (2) examinar un tema “peligroso”. Es por este motivo que la importancia de Cano toma un nivel de interpretación mayor. Primeramente porque Oviedo sirve de intermediario y revisa su propio texto, y segundo porque le permite desmentir textos anteriores (Myers 619-20). Esta narración a través de diálogos que explica Myers es un método más que va construyendo una diégesis cada vez más compleja y creíble en los textos del Primer Cronista de Indias.

Sea cual fuere la técnica narrativa que empleó Gonzalo Fernández de Oviedo, y sea cual fuere el vocabulario que utilizó para sus descripciones, sus textos permiten asegurar que: (1) estaba consciente de los límites y óbices de la historiografía, (2) quiso franquearlos utilizando diversos métodos con varios propósitos en mente. Por estos dos motivos fundamentales, y debido a sus consecuencias, la representación del “nuevo” mundo en Oviedo es un animal de difícil análisis. Es importante, sin embargo, dejar de lado enfoques que reduzcan la importancia del historiador por cuanto cada representación de una cultura ajena nunca puede ser fidedigna cien por cien. Las aproximaciones de representatividad no obstante, no dejan de ser valiosas porque sin ellas, sencillamente, no se podría conocer la cultura foránea de ningún modo. Tachar de manera contundente a un historiador pionero, y despojarle del valor de su trabajo porque su lenguaje, a

pesar de ser colonial, carecía de referentes adecuados, reside en una postura demasiado radical que no admite matices. Cada cultura y cada código de lenguaje es valioso y llegar a conocerlos tiene un valor incuantificable a pesar de que nunca se los podrá representar completamente. El problema surge cuando—como ocurrió con la colonización española— la instalación de la cultura dominante es violenta y totalmente irrespetuosa de la anfitriona, pero el problema no surge necesariamente del cronista que intenta y persiste en dejar textos que, según él, son los más próximos a la verdad.

* La idea central de este artículo proviene de Howard Mancing, quien fue profesor mío en 2007-8, en especial de su artículo “Prototypes of Genre in Cervantes’ Novelas Ejemplares” publicado en la revista *Cervantes*, 20.2 (2000).

Notas

(1). El término *preciso* es inadecuado pero necesario para rebatir la tesis de Brokaw como veremos más adelante.

(2). Otro motivo de importancia es que la credibilidad y autoridad de Oviedo se ven menguadas por su falta de formación académica, no es un erudito.

(3). Entre los ejemplos de vocablos indígenas que usó Oviedo—*areito, ivana, tuyras, yuca, churcha, tlacuache, zariguya, güira, cuajete, jícaro, jagna, jobos, jacoas, apareaes, cories* (entre muchos otros)—ninguno tenía un referente léxico en castellano.

(4). “Mimicry” en este caso se refiere al concepto de Bhabha explicado en el párrafo anterior.

(5). Término acuñado por Walter Benjamin sobre la representación de la realidad a través de la fotografía o el cine. Ver obras citadas.

(6). Bhabha asevera que “*mimicry repeats rather than re-presents*”(125); mientras que Brokaw propone que mimicry reemplaza al lenguaje anfitrión con el colonialista.

(7). Dice Léry: “When these ananas have come to maturity, and are of an iridescent yellow, they have such a fragrance of raspberry that when you go through the woods (...) you can smell them from far off; and as for the taste, it melts in your mouth, and it is naturally so sweet that we have no jams that surpass them; I think it is the finest fruit in America”. Respecto a la forma dice: “...like that of a gladiolus, but with leaves slightly curved and hollowed all around, more like the aloe’s. it grows compacted like a great thistle; its fruit, related to our artichoke, is as big as a medium-sized melon, and shaped like a pinecone, but does not hang or bend to one side or the other” (108).

(8). Oviedo también menciona el “oído” de la piña y Juan Denari ha propuesto que no se trata de un vínculo tan descabellado dadas las creencias sobre los seres vivos en los siglos XVII-XVIII

(28). Hablaré de la *phantasia* y su importancia más adelante.

(9). Nótese que me refiero a la dicotomía, a los opuestos radicales, lo cual no quiere decir que no existan diferencias considerables entre las culturas.

(10). Debe recordarse que la palabra *piña* en Oviedo es el fruto del pino (en español *piñones*; en inglés *pine cone*), no la fruta que hoy se conoce con este nombre.

Obras citadas

Beckjord, Sarah H. *Territories of History: Humanism, Rhetoric, and the Historical Imagination in the Early Chronicles of America*. University Park: Pennsylvania State UP, 2007.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproduction" in *Illuminations*. Ed Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.

Bhabha, Homi K. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". In *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994: 85–92.

Bolaños, Álvaro. "La crónica de Indias de Fernández de Oviedo: ¿Historia de lo general y natural, u obra didáctica?" *Revista de Estudios Hispánicos* 25.3 (1991): 15-33.

Brokaw, Galen. "Ambivalence, Mimicry, and Stereotype in Fernández de Oviedo's Historia general y natural de las Indias. Colonial Discourse and the Caribbean Areito" New Centennial Review 5.3 (2005): 143-65.

Certeau, Michel de. The Writing of History. Trans. Tom Conler. New York: Columbia UP, 1988.

----. Heterologies: Discourse on the other. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

Denari, Juan. "Fernández de Oviedo's Pineapple and Cultural Authority in Imperial Spain" MRRM 21 (2005): 26-39.

Fernández de Enciso, Martín. Suma de geographia que trata de todas las particlas & provincias del mundo : en especial de las Indias. London: Bynneman, 1578.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. Historia general y natural de las Indias. Ed. Juan Pérez de Tudela Hueso. Madrid: Atlas, 1959 (Vol. I-V).

----. Sumario de la natural y general historia de las Indias. Madrid: Dastin, 2002.

Gerbi, Antonello. Nature in the New World from Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo. Trans. Jeremy Moyle. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1985.

Lakoff, George. Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind. Chicago: U of Chicago P, 1987.

Léry, Jean de. History of a voyage to the land of Brazil, otherwise called America. Ed. Trans. Janet Whatley, U of California P, 1992.

Myers, Kathleen. Fernández de Oviedo's chronicle of America: a new history for a New World. Austin: U of Texas P, 2007.

----. "History, Truth and Dialogue: Fernández de Oviedo's Historia general y natural de las Indias (Bk XXXIII, Ch LIV)" Hispania 73.3 (1990) 616-25.

O'Gorman, Edmundo. La invención de América. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Pagden, Anthony. European encounters with the New World: from Renaissance to Romanticism. New Haven: Yale UP, 1993.

Pigafetta, Antonio. Primer viaje en torno del Globo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

Rabasa, José. Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism. Norman: U of Oklahoma P, 1993.

Rosch, Eleanor. "Principles of Categorization" in Cognition and Categorization. Ed. Eleanor Rosch, Barbara Lloyd. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1978. 27-48.

**Los fantasmas de la canícula: historia,
memoria e imaginación en la obra de Miguel Méndez**

[Alex Ramírez-Arballo](#)

Penn State University

El centro de la obra de Miguel Méndez lo ocupa el territorio, el que se ve re-articulado literariamente desde la memoria, como una forma de resistencia histórica, social y cultural. Se trata de una metáfora espacial, la cual consiste en la dolorosa identificación de la vida comunal con el entorno agreste. Ahora bien, esa escritura que persigue la autodefinición no sólo confronta, como se podría pensar en primera instancia, a la hegemonía cultural y académica de los Estados Unidos, sino que también debate fuertemente con el centro del país (México), respondiendo con sorna a la insolencia que ha caracterizado a algunas de sus voces e instituciones.

A las inclemencias del desierto y sus riesgos naturales debe aunársele el arribo de la rapiña humana, representada mayormente por los empleados federales. Curiosamente, contra los abusos de los caciques y empleados gubernamentales corruptos, y contra la sequía canicular que desmenuza los sesos, la narrativa que se levanta desde esta comunidad en la pluma de Méndez es aún capaz del humor, edulcorando así una tragedia verdadera, la de la gente abandonada y abusada sistemáticamente por las incontables perversiones del poder y/o la mala fortuna.

Recorrer la obra de Miguel Méndez es toparse una y otra vez con la evocación enraizada en el solar primigenio, suerte de paraíso perdido que en la imaginación del exiliado adquiere por momentos la estatura de lo épico; otras veces, en cambio, la alusión se encuentra mediatizada por la fantasía desaforada del autor, otras tantas -muchas más- por un humor depuradamente escatológico (1). De este modo, el autor revalora la condición marginal a la que se adscribe, provocando y satirizando a aquellas buenas conciencias de la intelectualidad oficial que han desdeñado o ignorado totalmente a la cultura del desierto; puede afirmarse con toda justificación que su estilo es fruto de un sostenido y calculado desaliño. Ya en el prefacio de *Peregrinos de Aztlán* se declara:

No obstante, terminamos compungidos y alicaídos; ellas, las palabras hambrientas, de puro despecho e impotencia y yo de saber que mi eterno sueño de niño, de llegar a ser escritor en un mundo sin verdor y sin letras, es sólo eso... un sueño infantil a lomos de un potro desbocado, devorador de rumbos deshabitados, a través de las superficies inmensas de un desierto inculto. (9-10)

El espacio que, como ya lo he dicho, es central en la obra del autor, consiste en un ambiente canicular de mediodía en pleno. La luz es tan intensa que enceguece, las piedras reverberan, las chicharras se fijan en el tiempo, los *chanates* (zanates) jadean bajo la sombra del garambullo, la gente permanece encerrada tras las gruesas paredes de adobe esperando el fin de los vendavales de fuego. Sin embargo, allá afuera hay voces, hay diálogos incesantes de una nación que peregrina en el espacio y el tiempo. Pasado, presente y futuro se confunden y así la historia, la

memoria y la imaginación pactan, provocando además la irrupción de un espectáculo esperpéntico, el cual refleja de un modo acabado la realidad social de la región del desierto de Sonora. No es exagerado decir que la hora canicular en el páramo yermo tiene para el autor sonoreño un carácter sagrado: se trata de la hora de las invocaciones. El autor dialoga con esos fantasmas de la canícula, que son muertos que viven, mueren y resucitan incesantemente en la remembranza; pero también, y aquí la importancia del diálogo cultural en la vida de Méndez, con la tradición literaria española, a la que es tan afecto.

Peregrinos de Aztlán

Puede decirse que *Peregrinos de Aztlán* nace junto con los estudios chicanos, los que comenzaron a desarrollarse primeramente en las universidades norteamericanas y que han alcanzado gran difusión en otras partes del mundo durante los últimos veinte años. La fortuna que este libro ha alcanzado es cosa muy sabida y es importante destacar que, además de su innegable popularidad, *Peregrinos de Aztlán* ha gozado también de la extraña suerte de ser una obra muy leída, situación doblemente excepcional si se considera que la estructura refractaria del texto demanda una disposición sumamente activa de parte del lector.

Peregrinos de Aztlán, los peregrinos, como la llama Méndez, es un testimonio literario de los miserables y olvidados; el autor mismo lo declara en el ya mencionado prefacio: "...pero las palabras rebeldes me aseguraron que se impondrían en mi escrito para contar del dolor, el sentimiento y la cólera de los oprimidos..."(9). Al mismo tiempo, su novela más popular es

también un recorrido por el espacio *norfronterizo*, lugar donde el desierto, geográfico y ético, obliga a los personajes a sumirse en la introspección metafísica (2). Tanto los mojados como los indígenas yaquis, los miserables urbanos arracimados en las cañadas de Tijuana o de cualquier otra ciudad de la frontera entre México y los Estados Unidos, comparten un sentimiento de profunda soledad en medio de la apatía social y la calculada indiferencia de las instituciones. La novela denuncia la injusticia y, sobre todo, la hace patente en sus formas visibles: el gueto, la ruina ejidal, la sempiterna marginación indígena. Por ello su valor de documento histórico-social, porque usando la estructura novelada y sus infinitas posibilidades, esta obra consigue desenmascarar al rostro del poder y sus trampas. Por un lado, la fantasía norteamericana del éxito material representado por el consumo; por el otro, la demagogia de los gobiernos “emanados de la revolución”, los que con base en un sistema piramidal represivo fueron capaces de controlar el rumbo de México, aplazando perpetuamente el progreso de las mayorías y devorando impunemente el patrimonio nacional. En este sentido, la prosa de Méndez no recupera el tema de la revolución mexicana para apoyarse en la iconografía y el mito sino que, en concordancia con el sentido general del texto, ejerce la crítica y el análisis de dicho movimiento político. Roland Walter afirma lo siguiente: “*Peregrinos de Aztlán* and *The Dream of Santa María de las Piedras* belong to the category of novels which, according to the critic Juan Loveluck, finds fault with the Revolution or describes the betrayal of its programs and ideals” (101). Los héroes de la revuelta social de principios de siglo XX no son arquetipos, más bien son presentados como seres humanos capaces del honor y la vileza; sobre todo, la revolución triunfante es expuesta como una posibilidad frustrada por el lastre de la corrupción.

Técnicamente esta novela persigue la simultaneidad y para ello despliega una realidad narrativa a través de un vertiginoso fresco en el que las voces se traslapan y confunden. Al mismo tiempo y en relación a los espacios, estos consisten en la fuente rural de la pobreza, el doloroso desplazamiento a través del desierto, el lugar común de la zona fronteriza y, por último, los campos agrícolas de los Estados Unidos (California y Arizona): la zona del desencanto. El título de la obra representa muy bien el desplazamiento de interés del relato, es decir, la constante movilidad de los marginados hacia un espacio que evidentemente no les pertenece y en el que se espera conseguir una vida mejor, todo a través de un largo peregrinaje que tiene visos de no acabar nunca, puesto que se muestra siempre repetitivo y circular. Bonnemaison afirma lo siguiente:

My survey of migration patterns outlined two types of network. The first network dealt with a series of temporary migrations over relatively short distances and short duration, in other words, a process called *circulation*. In contrast, the second network entailed a long-term or even permanent form of migration- a kind of rural outmigration. (6)

Es decir, en el caso de los peregrinos dibujados por Méndez estamos en presencia de un desplazamiento lastimoso, que sube por las espinosas llanuras de Aridoamérica en la búsqueda de la supervivencia. Sin embargo, la esperanza nace muerta y así contemplamos, por ejemplo, al indio Loreto, quien al igual que sus antepasados tiene que anteponer el orgullo para tolerar con dignidad la humillación sistemática; el Chuco, venido a menos por los años, sólo tiene en la

interlocución la posibilidad de recuperar el tiempo perdido, es decir, narrando y siendo narrado recupera supuestas glorias ya agostadas. Se trata, pues, de los antiguos nahuatlacas que así invierten la dirección de su marcha inicial y que vuelven por sus fueros, intentando recuperar el sitio mítico que los ha de justificar dentro de un mundo que insiste en negarlos:

Se había agregado al grupo cuando por azar se encontraron, juntándose para repartirse la miseria. Del sur iban, a la inversa de sus antepasados, en una peregrinación sin sacerdotes ni profetas, arrastrando una historia sin ningún mérito para el que llegara a contarla, por lo vulgar y repetido de su tragedia.

(Méndez, *Peregrinos de Aztlán* 58)

En específico y en relación al espacio, es posible recomponer la constitución espacial del relato, comenzando con el pasado revolucionario en la región de la tribu yaqui, lugar en el que Rosario Cuamea combate y muere durante un ardoroso coito con la Muerte. Posteriormente, el sitio de tránsito, el que consiste en la llanura abierta del desierto sonoreño, espacio que en su agresividad permite la exaltación terrorífica y el arrobó extático que genera en el individuo la percepción de lo inconmensurable. La frontera es representada como el espacio esencial, suerte de bisagra, territorio urbano por excelencia, instancia pública en el que las vidas más que entrelazarse colapsan y generan un estado de constante alteración moral. Se trata de la ciudad en la que los vicios, la degeneración y la promiscuidad son presentados físicamente a través de la contaminación del medio ambiente y el crecimiento caótico:

En aquella ciudad fronteriza tan peculiar, en apariencia tan alegre y en el fondo tan trágica, de entre todos los que flotaban sin asiento se dolía el indio Loreto de ver tanto espalda mojada pululando con sus caras de hambre en espera de cruzar rumbo a gringuí. Como todo campesino que llega a la ciudad, se portaban tímidos; tanta desolación demostraban y tan hambrientos aparecían que simulaban un ejército zapatista derrotado, sentenciado a buscar la alimentación de sus familiares en el exilio. (Méndez, *Peregrinos de Aztlán* 46)

Sin embargo, en el corazón de la obra permanece el desierto como ese territorio que interactúa con los migrantes, que les sirve de escenario. La hora de la canícula y las reverberaciones de la arena incandescente hacen que los peregrinos, los desarraigados, se confundan con la misma nada; el vapor y la intensa radiación solar los vuelven fantasmas:

Por esos caminos, eternos calvarios, muchos sobrevivirían a su agonía de sed y de hambre mirando a los autos pasar veloces por otro estadio del tiempo con la casual coincidencia en el espacio. Algunos conductores los han percibido de soslayo, pero han seguido de largo indiferentes, porque saben que al fin no son otra cosa que sombras, fantasmas, seres inexistentes.

(Méndez, *Peregrinos de Aztlán* 48)

Si la inmensidad del páramo elimina las individualidades, para el peregrino, es decir, para el migrante en tránsito, el enorme desierto le mueve a la reflexión ontológica: “Lorenzo se puso de

pie mirando el desierto. Su corazón de poeta anhelante del misterio que no se alcanza, contemplaba en el páramo la evidencia que no se revela a la conciencia, pero que se finca hondo, tan hondo que sólo la presienten las potencias del alma". (Méndez, *Peregrinos de Aztlán* 57). Por tanto, estamos en presencia de una apropiación de carácter fenomenológico de la realidad material que circunda al individuo. Denis Cosgrove realiza con precisión y economía de lenguaje el siguiente apunte:

The unifying principle derives from the active engagement of a human subject with the material object. In other words landscape denotes the external world mediated through subjective human experience in a way that neither region nor area immediately suggest. Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. (13)

Yo podría afirmar que esa fusión es, al mismo tiempo que una revelación de la experiencia física, una indicación de la condición particular de la conciencia que así espiritualiza, a través de los afluentes sensibles, la condición de estar en un determinado contexto espacial.

Hemos llegado al punto toral: el territorio abierto, la batalla de la sobrevivencia y la pérdida de la esperanza hacen que este espacio represente el drama del exilio. Los miembros de la diáspora vuelven sin pena ni gloria desde el fondo de un pasado histórico que, siendo fastuoso y celebrado siempre, esconde una realidad inmediata: la incurable miseria de la nación mexicana. Esta novela es, así, una respuesta a la grandilocuencia de los discursos laudatorios que sobre la historia nacional

se formulan a ambos lados de la frontera; pretende exponer con eficacia una realidad incómoda que por serlo ha merecido siempre permanecer en los rincones del olvido.

Es ésta una obra altamente sofisticada en la que el cuidado compositivo, así como un profundo conocimiento de la realidad de los mexicanos y chicanos, produce un texto con un carácter testimonial sorprendente. Al mismo tiempo resulta doloroso reconocer que la crudeza de las realidades ahí relatadas, contrario a lo que debería ser, ha conocido a lo largo de los últimos treintaicuatro años más terribles honduras. Por ello, mientras el clima de persecución e injusticia impere en México y los Estados Unidos, *Peregrinos de Aztlán* seguirá interpelando a los poderosos con la misma fuerza, dignidad y entereza ética con que lo ha hecho a lo largo ya de tres décadas y media. En ese sentido, Miguel Méndez puede y debe sentirse profundamente satisfecho de su aportación a la historia social de nuestras comunidades.

El sueño de Santa María de las Piedras

Si *Peregrinos de Aztlán* es una épica de la movilidad sin esperanza, *El sueño de Santa María de las Piedras* es la crónica del viaje al corazón de la memoria. Esta novela, a pesar de incluir el célebre periplo de Timoteo Noragua, permanece en un área no mayor a la plazuela pública, ese lugar común en el que el diálogo es a un tiempo el elemento fundacional, la recreación de los anales y, sobre todo, el vínculo capaz de justificar históricamente a una comunidad.

Como recién he señalado, existe en el interior de esta novela un relato subyacente, el cual consiste en el viaje que Timoteo Noragua y su burro Salomón realizan por los Estados Unidos en busca de Huachusey, quien a la postre resulta ser una suerte de deidad terrible. Este periplo puede ser entendido como una expresión de la esperanza, la ingenua fe del héroe en su empresa y el posterior desengaño. La alegoría encierra una realidad aterradora: el doble rostro que los Estados Unidos poseen; por un lado, la democracia que encarna los más altos valores, así como el país bendecido por Dios en su riqueza; por otra parte, el imperio que asesina y reprime de modo inmisericorde con tal de mantener sus prerrogativas de nación regente. Creo que este relato no tiene más vínculo con el resto de la novela que el hecho de que Timoteo pertenece a la estirpe Noruaga, tronco familiar indispensable en la reconstrucción de la historia total de Santa María de las Piedras. Por tal motivo me centraré en las relaciones de los hechos del pueblo expresadas por boca de los viejos Teófilo, Nacho, Abelardo y el Güero Paparruchas.

Se trata de una cadena de relatos que recuperan, bajo el simple pretexto de narrar, la historia de México y, más concretamente, del noroeste: el arribo de los primeros exploradores, la evangelización, la explotación minera, la irrupción del cacique, la revolución, la lucha cristera, la migración de jornaleros hacia los Estados Unidos. Así pues, es la palabra lo que construye la geografía, la que hace que el mundo material tenga sentido y se recubra con el fulgor de la significación. El mismo Méndez-autor ha querido utilizar estas páginas para mostrar cómo el proceso creativo le ha servido para construir un espacio propio, el de la niñez recuperada (3). Sucede con *Santa María de las Piedras* lo que ocurre con otros estadios narrativos que funcionan como el escenario en el que se ha de representar un trozo de la tragicomedia humana; tal es el

caso de la Comala de Rulfo, el Macondo de García Márquez o, más recientemente y dentro de la literatura del norte de México, el Santa María del Circo, del escritor regiomontano David Toscana. Esta clase de espacios parecen estar vacíos, habitados solamente por voces o personajes no del todo definidos; es como si se tratara de un conjunto de fantasmas verdaderos, encarnados sólo para representar un papel, un discurso. Ya en las primeras líneas de esta novela se plantea la inmaterialidad del espacio en el que se han de desarrollar las acciones: “Pero pues este pueblo de Santa María de las Piedras no está fincado en ninguna cartulina, sino aquí, en este pedregal circundando de duneríos que derrotan a las miradas de los extraños” (Méndez, *El sueño de Santa María de las Piedras* 9). Así, no son las referencias a las geografía concreta lo que legitima al pueblo, ni la historia oficial lo que lo vuelve material e histórico; más bien, el narrador de esta novela considera que la realidad sólo existe, y ésta es la idea fundamental, porque alguien la pronuncia.

De la historia verdadera, queda sólo una idea falsa con mil caras. Para Santa María de las Piedras no hubo historiador oficial. Los jirones de historia que subsisten de ese pueblo de piedras, sol, arena y cactus, andan de lengua en lengua salpicándose de babas. Son infundios de borrachos que ruedan tal las monedas falsas, argüendes de viejos seniles y vaya usted a saber muy señora o señor mío.

(Méndez, *El sueño de Santa María de las Piedras* 242)

Méndez construye con esta novela una estructura de caja china en la que los personajes narradores -los viejos- recuperan el pasado y lo materializan ante los ojos del lector; mientras

que el narrador, a su vez, conforma a los viejos cronistas de banqueta. Por otra parte, la intrusión de Abelardo, el viejo aunque novel escritor, así como la presencia de algunos datos biográficos que corresponden con la vida del autor, hacen que el círculo se cierre, apuntando al hecho de que la novela misma tiene existencia porque el escritor, es decir, Miguel Méndez, ha organizado la totalidad del discurso. De esta manera, la memoria de los viejos no es distinta a la memoria del autor de la novela, la que fabrica a estos histriones que tienen plena conciencia de su papel dentro de la comunidad, pues al narrar por placer hacen que la historia viva y hacen también de la expresión oral una suerte de *nemotopía* o geografía del recuerdo en la que el relato, por el poder amplificador que otorga la ficción, alcanza realidades más profundas que aquellas que le son accesibles al simple registro historiográfico.

En cuanto el espacio, el deseo del narrador de escapar de las coordenadas de la realidad hace que no se defina un punto específico, localizable en el mapa, en donde fijar la existencia de este pueblo. Se trata, claro está, de una alegoría con explícitas referencias al desierto de Sonora y a poblaciones tales como Santa Ana, Caborca, El Claro, Magdalena o Trincheras. Existe, sin embargo, y a pesar de esta aparente inmaterialidad del territorio, un perfecto acoplamiento entre los habitantes de este páramo y su entorno; Roland Walter afirma: “The Inhospitable environment influences the life of all living creatures in and around Santa María de las Piedras. It creates a fevered, static atmosphere in which time seems to stand still...”. (96) Como en otras de sus obras, el territorio desértico cumple un papel fundamental al servir de escenario a las acciones y al corresponder con cierto vaciamiento o sequedad ontológica de los personajes. El ya

mencionado Walter menciona:

At the same time nature is a component of the magic reality. Anthropomorphism and man's consubstantiality with nature characterize Méndez' magico-realist delineation of nature. As in *Peregrinos de Aztlán* and *Los Criaderos Humanos y Sahuaros*, the desert is so thoroughly personified that it assumes the importance of a separate character. (97)

Si en *Peregrinos de Aztlán* la crítica se dirige al abuso del poder con una clara intención de denuncia, en *Santa María de las Piedras* más que negar se afirma, y se confirma, que la oralidad desempeña un papel imprescindible dentro de las comunidades humanas, ya que preserva, organiza y selecciona eventos del pasado, los que sirven como raíz al ondulante árbol del presente, al que por cierto, todos estamos encadenados. A Méndez parece importarle particularmente este punto, el que concierne a la preservación de las historias que la memoria evoca. Así, los personajes fijan en el texto una cierta tradición que permanece flotando y que por arte de la letra se materializa ante los ojos del lector. Así también, el autor participa de la cadena de historias que sólo existen en los recuerdos de la persona y que al ser comunicadas se transportan a un futuro que vendrá, es decir, se fijan en el tiempo.

El circo que se perdió en el desierto de Sonora

En esta su última novela, Méndez transita de la geografía del noroeste (México)-suroeste (Estados Unidos) al mundo de la imaginación. Tomando como pretexto la inducción onírica producida por la canícula, el autor hace salir de los arenales a un multicolor grupo de cirqueros miserables. Méndez coloca sobre el escenario del más absoluto vacío un ágil diálogo entre fantasmas; lo curioso es que estos personajes aparentemente salidos de la nada y destinados a hundirse nuevamente en el silencio de la inexistencia, articulan un diálogo con la tradición literaria, una suerte de reivindicación de las formas regionales frente al autoritarismo patriarcal del canon. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* es una novela de delirios en la que el espacio desolado reclama atención sobre sí: “Señores, aquí entre Caborca y Punta Peñasco, en medio de estos eriales donde no hay fondas que cubran este enorme incendio que nos abrasa, descansaremos”. (7) De igual modo y como es clásico en las novelas de Méndez, el lenguaje da muestra de un cuidado trabajo de elaboración que busca reflejar con nitidez la condición estamental de la sociedad. Los personajes, cómicos de la legua, deambulan por un páramo que amenaza con devorarlos, pero que al mismo tiempo sirve de escenario a la enunciación de sus discursos rayados de ironía y caracterizados por un fuerte talante expresionista. Es posible afirmar que en dicha novela Méndez articula una crítica burlesca de las instituciones culturales canónicas representadas por los autores consagrados, quienes movilizados fuera de su contexto sacramental se muestran torpes y desorientados, incapaces de lidiar con las despiadadas condiciones climáticas y lingüísticas del vasto páramo de Altar.

La expresión de estos personajes se encuentra marcada por su relación con el espacio; de hecho, su existencia depende de una región sin límites aparentes, pues dicha condición errante permite que las voces y las situaciones se entretengan. Son ellos los que con sus acciones convierten las tolvaneras y dunas en un territorio humano, desarrollando a través del uso de la palabra una suerte de levantamiento cartográfico en los territorios de la alucinación y la fantasía. Así, el lector es capaz de trazar sobre su propia mente los límites de aquella tierra de nadie en la que las acciones de los cirqueros se ubican. Al mismo tiempo, el espacio es el lugar en donde se establece una suerte de relación dialéctica, la que se da como resultado del encuentro entre los desarraigados saltimbanquis y las visiones, las que se materializan desde su condición de privilegiados por la tradición culta. Entre los escritores canónicos que aparecen se encuentran: Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Federico García Lorca, Fyodor Dostoievski, Octavio Paz, Elena Poniatowska y Juan Rulfo, entre algunos otros. “A algunos autores y caracteres ficticios los identifiqué, mas no a los misteriosos, pues que provienen de libros que no he leído y me llegan de intrusos. Estoy harto de toparme con el Dante, pero me contenta.” (Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* 14) Está hablando el *Poeta loco*, personaje andrajoso, alucinado y fundamental en la narración. Es una suerte de *altera persona* del propio autor.

Así, el espacio desértico es escenario y es mecanismo de retribución; por su representación se aspira, tal es mi parecer, a recuperar el aire de legitimidad que Méndez siente arrebatado por manos canónicamente alevosas, amafiadas y despóticas. No es exagerado lo anterior si tenemos en cuenta que la situación medular del relato es el encuentro de los cómicos locales e itinerantes

con los fuereños despistados, agobiados siempre por el sopor cruel de la canícula. La pugna acaba con la victoria de los habitantes del páramo, que si bien son andrajosos, malhablados, gritones y metiches, también es cierto que poseen una imaginación desbordante, y sobre todo, una capacidad de adaptación literalmente a prueba de fuego. Al respecto, de nuevo el *poeta loco* alecciona: “Aquí, en este desierto retocado al son de mis locos caprichos, en medio yo, vertical, giro en redondo cacheteando mi visión contra los horizontes. Río con ganas. Soy el ombligo de la tierra. Soy quien soy y donde me la pinten brinco. ¡Chingue a su madre el amor mientras la pasión me dure!” (Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* 17)

Esta obra encarna una visión social de la literatura; por un lado, Méndez usa su novela para elaborar un discurso legitimador, es un vehículo de ideas; por otra parte, ese derecho de autodefinición cultural se formaliza en la imagen del desierto, la que en su vastedad es descrita por el autor como una presencia que todo lo llena:

Ahora mismo, amiguito, estamos embotellados en temas propios del entorno sonoreense, porque además de estar imbuidos de la contemplación de su naturaleza por crianza y herencia, necesitamos de cargar ese sentimiento nostálgico y bebernos con los ojos la visión de sus topografías y de las cosas inanimadas o vivas que la pueblan.

(Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* 111)

Aún más, la voz que narra en *El circo...* llega a ser bastante explícita en cuanto a la función argumentativa de su discurso:

Un escritor del desierto tan puede perderse en vastos eriales solitarios, sólidos, trastocados los rumbos y la memoria, por ser éstos cosa ajena a alguna experiencia correlacionada con lo imaginario, como que también pudiera saberse impotente para hilar sobre temas fantasiosos por carecer de una mínima realidad susceptible de expansión. La vida entonces consiste de lo vivible externa e interiormente. La literatura que verdaderamente refleja el vivir tiene por fuerza que ser tanto real como ficticia, en dosis variables.

(Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* 130)

En conclusión, esta novela tiene como mecanismo central el de la parodia; se trata de una representación dramática de estamentos en constante roce: lo regional y lo universal, lo *norfronterizo* y lo capitalino, lo culto y lo popular. El autor finca su obra en un escenario concreto y no es ello un asunto circunstancial, sino que entraña así la apropiación cultural del territorio. De nuevo en la novela: “Este Desierto de Sonora de nosotros o nosotros de él puede ser la personificación de lo arrolladoramente determinista que conceda a la narrativa de la frontera que nos ocupa, tanta o más fuerza como la que el mismo mundo selvático amazónico ha dado a las letras de aquellos panoramas imponentes.” (*El circo que se perdió en el desierto de Sonora* 146-7)

Conclusiones

He tratado de delinear el sentido general de un *corpus* literario de amplio aliento y múltiples matices; he querido también relacionar la vida y la obra de un autor que insiste en unir ambas en el entendido de que la literatura tiene, además de sus obvias funciones estéticas, la posibilidad de incidir en el devenir social a través de la denuncia. Miguel Méndez ha tenido la capacidad de ser consciente de su realidad histórica y cultural, pudiendo expresarlo a través de las letras y, al mismo tiempo, dando voz a aquellos que por algún motivo no tienen acceso a la atención pública; es decir, se trata de uno de esos casos en que se ha cobrado la conciencia de que los textos implican siempre un ascendente moral. Sin embargo, su sensibilidad de escritor verdadero le ha impedido caer en las tentaciones del alarido panfletario; ha logrado, sí, mostrar con expresionismo verdadero la desesperación y el desgarramiento de los miserables, pero lo ha conseguido sin los amaneramientos ideológicos de quien no conoce de primera mano la intensidad de los padecimientos de los fantasmas del hambre.

Miguel Méndez vivió primero y escribió después, seguro ya de que aquellas experiencias vividas desde la infancia habían alcanzado el necesario sosiego y la madura reflexión que se requiere para trazar la primera palabra. Desde esa encrucijada existencial, el sonoreense ha volteado hacia atrás en busca de la memoria, pero también hacia adelante, en busca de la justicia. Todo su arte se finca en la necesaria simbolización de un espacio que siente propio y del que se siente parte. En la obra de Méndez existe una obvia condición tripartita constituida por historia, memoria e imaginación. La mayoría de las veces estas tres facetas de su labor escritural se encuentran

entrelazadas, ocasionando con ello un paradójico efecto de realidad transfigurada y de imaginación fidedigna. La historia en su generalidad concierne a los movimientos sociales en el noroeste de México, con un énfasis particular en la revolución mexicana y, más específicamente, en las revueltas de la tribu Yaqui. En este sentido, Méndez intenta contar su versión de los hechos, enfatizando la injusticia constantemente presente en el devenir de los sucesos acontecidos. Dentro de esta línea escritural destaca una idea capital: la corrupción de los caudillos revolucionarios. La narrativa de Méndez nos otorga un buen número de ejemplos en los que las personas y las instituciones de la revolución triunfante acusan los síntomas de una profunda corrupción; es decir, los justicieros de ayer son los sátrapas de hoy.

Si la reescritura histórica busca la reivindicación, la memoria es más bien el puente a zona sagrada. La evocación es un escenario semejante a la página, en el cual la persona monta la recreación de lo vivido, combinando de manera libérrima trozos de diálogos con deseos retrospectivos, pulsiones y añoranzas insondables. Este venero no es menos rico y ha servido para que Méndez reconstituya el páramo natal y, sobre todo, para que en él represente la tragicomedia regional. Que no se olvide que Miguel Méndez es un escritor transfronterizo y que por ello reclama como territorio existencial a la región, sin las limitaciones arbitrarias de las fronteras o linderos políticos.

La memoria agrupa y recopila, selecciona, inventa, urde lienzos en los que se despliegan las figuras de la intuición que así se materializan. Los personajes de obras como *El Sueño de Santa María de las Piedras* comprenden, sin entenderlo del todo, el importante aporte social que

consiste en narrar, en decir para otros, siendo cada uno, sobre todo los viejos, compendios de los anales. En ninguna otra obra de este autor resulta tan clara la función social de la palabra como en ésta; tampoco en ninguna otra novela se aprecia con tanta nitidez la función constitutiva del relato, es decir, esa posibilidad intrínseca que tiene el cronista para construir espacios. La escritura que tiene como suelo común la memoria posee un sentido primordial: el de organizar los hechos a través de la instrumentalización secuencial del relato, tal como han sido seleccionados por la persona; así, la recopilación de lo que sucedió es una versión íntima y es, por tanto, producto de un interés absolutamente subjetivo. El cronista pretende acceder a la significación con base en la “menudencia” cotidiana, en las costumbres observadas desde adentro, como si a través de su palabra pudiera también re-vivir y compartir con los demás cierta esencialidad innombrable, aunque reconocible, de la vida comunal. Por tal motivo, lo que yo llamo la vertiente memorística de la obra de Méndez se constituye en un discurso un tanto más íntimo y en el que, además, existen códigos secretos, guiños, señales predisuestas para que el lector que comparte con el autor la misma experiencia social y geográfica pueda reconocerse. Se trata de un texto-espejo en el que la geografía pretende ser una mera reflexión de la realidad material e histórica.

En cuanto a la tercera línea propuesta en el presente trabajo, la imaginación encarna en la literatura de Méndez un papel preponderante, puesto que sirve de base para conseguir uno de sus efectos estilísticos más socorridos: el esperpento. A través de recursos imaginativos, lo desaforado se presenta con verdadera fuerza expresionista y esto es instrumentalizado por el autor para mostrar con suma intensidad una realidad desgarrada. El recurso implica una

provocación, pero el autor entiende también que esa provocación es necesaria para producir una reacción de desencanto, una súbita recuperación de la conciencia alienada. Él conoce también la tradición a la que pertenece, ha leído con cierta sistematicidad a los novelistas ibéricos e hispanoamericanos más importantes del siglo XX y con ellos ha aprendido a afiliarse, pienso por ejemplo en Rulfo o en Arguedas, a un cuidado supremo en el uso del habla cotidiana y al desarrollo de un imaginario provocador.

En su novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, Méndez busca la superación de la función reflexivo-costumbrista e intenta, más allá de la estructura episódica y de tiempo dislocado de *Peregrinos de Aztlán*, el despliegue de una realidad escindida en la que es posible realizar el viaje de ida y vuelta, es decir, en la que es factible trascender la frontera entre el unitario estadio de la lógica causal y el del irracionalismo.

Ahora bien, ¿cuál es la función de esta construcción narrativa de naturaleza fantástica? Veamos: las fantasmagorías literarias encarnan al discurso canónico y, puestas en acción en un escenario ajeno a todo interés -en contraposición además con esos heterodoxos seres de la región- se consiguen generar un efecto de contraste y de crítica intelectual que se fundamenta en la inversión de las jerarquías consideradas naturales. Méndez nuevamente critica y señala lo que él considera desviaciones o injusticias, pero ahora no en lo social, sino en el plano de las instituciones culturales, las que repiten la estructura piramidal de sus pares políticas. En resumen, en esta obra podemos ver cómo es que la imaginación sirve al autor para patentizar, para incorporar con

mayor facilidad a los sentidos del lector un discurso ético, que no por tener una manifiesta intencionalidad moral abandona las tesituras de lo festivo y humorístico.

Para concluir, es posible afirmar con base en lo revisado hasta aquí, que la raíz del discurso de la novelística de Miguel Méndez se encuentra en el espacio, el cual se ve transfigurado y elevado a la categoría de territorio, estadio donde se dirimen las marcas de identidad cultural. Para este escritor, la novela adquiere una función de narrativa dialogante dentro de un contexto regional; su prosa interactúa con otras formas del discurso tales como el político, sociológico, antropológico y, también, con la tradición literaria hispanoamericana, de la cual forma parte con entera justicia. Debo concluir afirmando, y no como una exageración propia de los panegíricos, que el desierto de Sonora, su historia y sus posibilidades de representación imaginativa no son los mismos después de haber formado parte de la obra literaria de Miguel Méndez; ahora, además de ser geografía bruta, es también territorio: fuente de signos culturales.

Notas

(1). Sirva de ejemplo la descripción de las costumbres de los habitantes de Loquistlán, en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*.

(2). Por *norfronterizo* me refiero a la región aridoamericana, más o menos homogénea, que se encuentra escindida por el lindero político. Es decir, lo *norfronterizo* implica desde mi punto de

vista un territorio con marcadores culturales comunes, a pesar de la pertenencia a dos naciones tan diferidas como lo son México y los Estados Unidos.

(3). Obsérvese la función metatextual de Abelardo, quien se asume como el autor de los episodios de Timoteo Noragua y quien asevera: “Pero ¿cómo es que pasan todas esas cosas raras en un pueblo y uno no se da cuenta? Porque hay muchas historias: las que pulen los historiadores en un tanto obra literaria con una sola ventana y la que anda de boca en boca por contraesquinas y plazas es leyenda que se labra”. (*El sueño de Santa María de las Piedras* 106)

Obras citadas

Bonnemaïson, Joël. *Culture and Space*. London: I.B. Tauris, 2005.

Cossgrove, Dennis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Sidney: Croom Helm. 1974

Méndez, Miguel. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

---. *Peregrinos de Aztlán*. Mexico, D. F.: ERA, 1989.

---. *El sueño de Santa María de las Piedras*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1986.

Padilla, Ramón Gutierrez y Genaro. *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Houston: Arte Público Press, 1993.

Rodrigues, Alfonso. «El sueño de Santa María de las Piedras: Del realismo crítico al realismo mágico.» Rey, María Jesús Buxo. *Culturas hispanas de los Estados Unidos de América*. Madrid: ICI, Ediciones de cultura hispánica, 1990. 513-517.

Walter, Roland. *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Iberoamericana, 1993.

**La detectivesca de Latinas en los Estados Unidos: Lucha Corpi,
Alicia Gaspar de Alba, Michele Martínez y Carolina García-Aguilera**

Sara Rosell

University of Northern Iowa

A partir de la década de los cuarenta, cuando D. L. Champion publica la serie donde aparece el detective Mariano Mercado, muchos autores no hispanos han usado detectives latinos, entre ellos, Robert Somerlott, Rex Burns, Bruce Cook y Fredric Brown (Ramos 161). La mujer latina como detective, sin embargo, no surge hasta 1983, en *The Tree of Death*, cuando Marcia Muller publica la primera novela de la trilogía donde aparece Elena Oliverez, una *curator* del Hispanic Art Museum en Santa Barbara. Este panorama cambia en las últimas décadas con detectives étnicos creados por escritores chicanos y latinos con autores como Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa, Michael Nava, Manuel Ramos, Alex Abella, Steven Torres y muchos otros. No obstante, la detectivesca étnica de autoras latinas todavía parece encontrarse en una fase de gestación. La propia Lucha Corpi, la primera chicana en publicar una novela detectivesca en Estados Unidos, analiza la escasa producción de este género entre las escritoras chicanas y latinas haciendo referencia al hecho de que tampoco las latinas son sus mayores consumidoras. Al mismo tiempo, Corpi señala que la detectivesca chicana, a pesar de seguir muchas de las fórmulas convencionales del género, se separa de él en que los temas y personajes que desarrollan están estrechamente vinculados a la cultura (*La Bloga*). Este mismo criterio es aplicable a la obra de otros escritores latinos y otras minorías. Para John Cawelti,

The remarkable ethnic and gender diversity of recent detective stories suggests that the genre has become more than simply a popular literary entertainment. Increasingly the detective story has become a genre in which writers explore new social values and definitions and push against the traditional boundaries of gender and race to play imaginatively with new kinds of social character and human relation. The creation of representative detective heroes has become an important social ritual for minority groups who would claim a meaningful place in the larger social context. (8)

Ed Christian, en *The Post-Colonial Detective*, señala que uno de los elementos más importantes de la detectivesca postcolonial es que ofrece el punto de vista de un grupo marginado de la sociedad que lucha en contra de la hegemonía cultural, la asimilación y el neocolonialismo (1). La ficción detectivesca multicultural, por tanto, les da voz a autores cuya experiencia cultural ha sido excluida de las fórmulas tradicionales del género y en su incorporación alteran y subvierten dichas fórmulas. Sobre la nueva detectivesca multicultural o étnica, Gina y Andrew Macdonald afirman:

Current practitioners of ethnic detective fiction have moved toward greater complexity of character, details to reveal character as reflective of culture, and a sympathetic exploration of cross-cultural experience and a movement toward assimilation... These writers laid the foundation for a stirred popular interest in explorations of bicultural and multicultural interaction in detective fiction and in

the complexities created by very different psychologies, perspectives, and cultural patterns. (62)

De hecho, el detective étnico funciona como una especie de mediador cultural ya que al no pertenecer a la cultura hegemónica, su historia da cuenta de las fricciones étnicas y culturales dentro de la sociedad (Freese 9). Cuando se trata de la detectivesca étnica escritas por mujeres a lo anterior se unen asuntos relacionados con el género, la identidad sexual y la posición que la mujer ocupa en la sociedad.

La escritura femenina, en general, enfatiza la (de)construcción de la subjetividad. En el caso de la ficción detectivesca esta construcción se desvela (casi como el misterio mismo) en el curso de la investigación. De acuerdo con Martha Stoddard Holmes,

If we take the position that individual subjectivity as constructed within and by society is always gendered and that this 'mark of gendering' cannot be voluntarily excluded from subjectivity, then detective fiction's destabilizing investigations of persons are inescapably investigations of gender as well. Accordingly, the genre invites scholarly inquiry into the ways in which criminal investigations both construct and question gender identities and, at the same time, gender (both concepts of gender and the gender of the investigator) constructs investigations. (149)

Priscilla Walton y Marina Jones también reconocen que el cuerpo en la investigación (ya sea el del detective, el narrador, el criminal, la víctima o el propio lector) está siempre marcado por el género (187), de ahí que para ellas, la detectivesca escrita por mujeres constituye un discurso para explorar la posición de resistencia y las formas de agenciar prácticas a las que antes las mujeres no tenían acceso (93). Por su parte, Kathleen Gregory Klein, hablando de las detectives mujeres dice, que ellas, como el mismo criminal, son parte de un sector de la sociedad que no pertenece al status quo. Por tanto, “her presence pushes off-center the whole male/female, public/private, intellect/emotion, physical strength/weakness dichotomy” (4). La detectivesca étnica femenina expone una doble marginalidad. Por una parte, sus protagonistas, como representantes de una comunidad subalterna, reflejan los conflictos que esta comunidad presenta con respecto a la cultura hegemónica. Por otro lado, por su sexo o su orientación sexual, reflejan la tensión no solamente con el sistema patriarcal en general, sino también dentro del propio grupo étnico que representan.

La detectivesca étnica escrita por mujeres se inicia en 1992 cuando Lucha Corpi publica *Eulogy for a Brown Angel*. A pesar de que, como la misma Corpi señala, la producción es limitada, otras latinas también han incursionado en el género, entre ellas, la chicana Alicia Gaspar de Alba, la nuyoricana Michele Martínez y la cubanoamericana Carolina García-Aguilera. Las obras de estas escritoras reflejan su carácter híbrido y su posición fronteriza. No sólo las protagonistas se mueven entre dos culturas, dos lenguas, etc. sino también tienen que desempeñar su trabajo (antes siempre asociado al hombre) enfrentando un sistema legal que tiende a discriminarlas doblemente, por ser latinas y por ser mujeres.

Lucha Corpi publica una serie de tres novelas donde aparece la investigadora Gloria Damasco, junto a su compañero Justin Escobar: *Eulogy for a Brown Angel* (1992), *Cactus Blood* (1995) y *Black Widow's Wardrobe* (1999). En la última novela de la serie, *Crimson Moon* (2004), Corpi incorpora como protagonista a Dora Saldaña, quien ahora forma parte, junto a Damasco y Escobar, del equipo de “Brown Angel Investigations.” El papel de Damasco en esta última novela es mínimo, toda la investigación la llevan a cabo Saldaña y Escobar. Las novelas de Corpi se ubican en la región del Valle de San Francisco. La mayoría de los crímenes que se investigan tienen relación directa con la comunidad chicana.

La novela *Desert Blood: The Juárez Murders* (2005), de la escritora chicana Alicia Gaspar de Alba, representa un texto fronterizo no sólo por su ubicación geográfica sino también por rozar la frontera entre la historia y la ficción. La propia autora en una nota que antecede a la novela aclara que las víctimas son una composición de las víctimas reales. La novela parte de este hecho real y a través del personaje de Ivon Villa, una lesbiana nativa de El Paso, (como su autora) se va descubriendo el trasfondo de los crímenes donde aparecen implicados individuos e instituciones, desde la Asociación de Maquiladoras hasta la patrulla fronteriza.

Michele Martínez, exfiscal del distrito de Nueva York, hasta el momento ha publicado cuatro novelas donde aparece la fiscal investigadora Melanie Vargas: *Most Wanted* (2005), *The Finishing School* (2006), *Cover-Up* (2007) y *Notorious* (2008). Melanie, como Michele Martínez, es mitad puertorriqueña y tiene un alto concepto de la justicia. En todas sus novelas

aparecen personajes puertorriqueños, dominicanos y otros latinos de NY. Sin embargo, a pesar de que algunos de los supuestos criminales son de esas comunidades, los criminales verdaderos pertenecen a altos cargos de la política, las finanzas, etc., a gente de la clase alta que pretende tener impunidad por estos crímenes.

Las novelas *Bloody Water* (1996), *Bloody Shame* (1997), *Bloody Secrets* (1999), *A Miracle in Paradise* (1999), *Havana Heat* (2000) y *Bitter Sugar* (2001), de la cubanoamericana Carolina García-Aguilera, tienen como investigadora privada a Lupe Solano. García-Aguilera, como su protagonista, fue investigadora privada por once años. También ambas comparten el hecho de provenir de una familia cubana en el exilio. Las novelas se sitúan en la zona de Miami, donde Solano tiene su agencia, y muchos de los crímenes que Solano investiga tienen que ver con miembros de esta comunidad.

Las detectives en las novelas de estas escritoras, como los mismos textos, ocupan un espacio intermedio, de negociación, dentro de su propia cultura (en términos del género, la clase, la generación y la sexualidad, entre otros) y también entre su cultura y la cultura hegemónica. Las investigadoras Damasco, Saldaña, Villa, Vargas y Solano se enfrentan a un sistema legal que, de antemano, está contaminado por la homofobia y la discriminación racial y sexual, por tanto, su investigación privada se convierte en una investigación pública sobre los mecanismos del poder, la legalidad y la justicia dentro del sistema patriarcal.

Lucha Corpi dota a su protagonista de un conocimiento de primera mano sobre la historia del movimiento chicano. Damasco se reconoce como una chicana feminista cuya participación en el movimiento le da la oportunidad de relacionar fechas, personajes y acontecimientos. Según Cathy Steblyk, la serie de Corpi apunta hacia la opresión masculina que intenta borrar la experiencia de las chicanas. Su narrativa, por tanto, constituye un reto “to reposition the ethnic and racial Other in time, space, and history” (3). Steblyk también observa en la narrativa de Corpi una apelación directa al lector a crear una conciencia de su propia implicación o culpabilidad en la discriminación que ha sufrido este grupo. Al respecto, señala:

Unlike traditional detection, Corpi’s texts legitimate certain threads of non-patriarchal, non-capitalist, and non-dominant history. And when the individual and communal reader’s own role in racial politics and the perpetuation of abuse, either actively or in ignorance, is made clear, not only are individuals found culpable of the narrated murder, but also a (real) society understands its own culpability in the crimes against migrant/alien workers of a racial and other exploitation. (4)

Este mecanismo expuesto por Steblyk es evidente en todas las novelas de Corpi. Uno de los elementos fundamentales que Corpi utiliza es la combinación de hechos históricos con ficticios. En *Eulogy for a Brown Angel* y *Cactus Blood*, Corpi intercala acontecimientos reales relacionados con el movimiento chicano de los años sesenta y setenta con las investigaciones que se llevan a cabo en el presente. La investigación le sirve a Damasco, quien también formó parte

del movimiento, para analizar la historia del movimiento y criticar las injusticias cometidas por parte de la policía y otros organismos del estado. A pesar de que en ambas novelas hay miembros de la comunidad chicana que parecen estar implicados en los crímenes, en realidad, lo que Damasco y Escobar descubren es que éstos forman parte de todo un engranaje que esconde a los verdaderos culpables, hombres que controlan el poder político, económico y judicial.

En *Cactus Blood* se expone con más profundidad la historia del movimiento chicano y la represión a que sus miembros son sometidos por parte de la policía. La investigación se centra en el supuesto suicidio de un miembro del movimiento y la desaparición de otros. Entre las evidencias que Escobar y Damasco analizan se encuentra un video, filmado en 1973, donde se pone de manifiesto el maltrato de la policía durante una manifestación pacífica llevada a cabo por United Farm Workers. Esta evidencia histórica funciona para desplazar la visión y la memoria individual hacia la experiencia colectiva, sacando a la luz acontecimientos silenciados por la historia oficial.

Como chicana, Damasco se enfrenta a la discriminación racial y a la injusticia política y policial, al mismo tiempo que critica abiertamente la discriminación que las chicanas han padecido dentro de su grupo. Damasco reconoce que el nacionalismo chicano y el feminismo no se daban la mano durante los primeros años del movimiento. (*Eulogy...* 66). La propia autora hace referencia a este aspecto cuando dice:

Chicana/Chicano crime fiction offers in some cases the best vehicle to explore many of these themes in a direct, although sometimes shocking, manner. But

more than that, it is a blanc-noir socio-cultural mirror that reveals the injustices of which we have been the victims but also the flaws and the contradictions we carry within us as individuals and as a people. It reflects who we are but also who we can be. (*La Bloga*)

Estas contradicciones y la discriminación interna se hacen más evidentes en la novela *Black Widow's Wardrobe*. Aquí, Licia Román Lecuona, una mujer acusada de asesinar a su esposo, pasa dieciocho años en la cárcel ya que la corte invalida sus declaraciones de abuso físico y sexual por parte de su esposo. Al salir de la cárcel, Damasco necesita protegerla porque su vida corre peligro. Uno de los rasgos más significativos en esta novela es la manera en que Corpi logra insertar la experiencia personal dentro de siglos de historia de discriminación que han sufrido la mujer mexicana y chicana. Esto lo logra a través del personaje de Licia, quien cree ser la reencarnación de La Malinche. La investigación se extiende al campo académico al incorporar textos como los de Octavio Paz, Cypes, Del Castillo, Norma Alarcón y de Otilia Meza. Este mecanismo le sirve para rearticular la visión sobre la Malinche. Al mismo tiempo, expone la labor llevada a cabo por escritoras chicanas en la reconstrucción de la memoria histórica y cultural que da cuenta de la posición subalterna de la mujer a través de los siglos que separan a la Malinche de Licia. Para Judy Maloof, Damasco representa la conciencia feminista chicana y un ejemplo de la nueva mestiza expuesta por Anzaldúa, ya que presenta una visión crítica sobre el sexismo y la discriminación dentro del movimiento chicano (1).

En su última novela, *Crimson Moon*, Corpi también conecta la investigación con sucesos del pasado, específicamente con el movimiento estudiantil chicano. Escobar y Dora Saldaña en este caso deben encontrar al padre de una niña que necesita un trasplante. Esto los lleva a descubrir un caso de violación, la brutalidad de la policía contra los estudiantes, los infiltrados dentro del movimiento y la corrupción de los agentes del FBI. Uno de estos agentes infiltrados resulta ser el violador de Ramona y de otras mujeres.

En todas las novelas de Corpi se observa la subversión de las fórmulas tradicionales desplazando la culpabilidad de un individuo en particular a toda la sociedad que, de una manera u otra, es cómplice del mantenimiento de una estructura social que discrimina a la mujer y a otras minorías. En este caso, Damasco y Saldaña funcionan, al igual que las otras investigadoras tratadas aquí, como puentes entre un sistema policial y judicial, muchas veces corrupto, y una comunidad subalterna discriminada y reprimida por esas mismas instituciones.

Michele Martínez afirma que en sus años trabajando como fiscal, su historial y antecedentes la situaban más cerca de los acusados que de los abogados con los que tenía que trabajar. Su investigadora, Melanie Vargas, por su parte, siente la discriminación laboral por parte de aquellos que cuestionan sus capacidades basándose en el hecho de ser mujer. Otras veces, no obstante, los mismos jefes intentan usarla con fines políticos. En *Most Wanted*, Melanie pide encargarse del caso y después de pensarlo su jefa le dice: “creo que puedo presentarte como una alternativa, porque eres una oferta doble... Sí, tú sabes, dos por el precio de uno. Hispana y mujer.” Melanie resiente la actitud de sus superiores y reflexiona: “¿Cuántas veces no se había

sentado en la Corte y se había dado cuenta de que, por su apariencia, ella podría ser la novia o la hermana del acusado?” (*Most Wanted* 42). Vargas siente que a veces es discriminada, a pesar de su capacidad y experiencia:

Melanie had a special talent for investigating the ugliest crimes-homicides, home evasions, narcotics, gunrunning... people who met her often thought she seemed too nice or too polite or too feminine to succeed at such a brutal job. But growing up on the block had left her with special insight into how the criminal mind worked and a high tolerance for an environment that sometimes felt like the Wild, Wild West.” (*Cover-Up* 15)

Estas facultades la llevan a finalmente ganarse una reputación y también a descubrir que detrás de los presuntos criminales (muchos de ellos pobres o latinos) se esconden los verdaderos asesinos, muchas veces amparados por la impunidad de un alto cargo político. En *Most Wanted* se trata de un ex fiscal involucrado en una importante red de narcotráfico, así como también policías y encargados de la investigación de delitos mayores de la oficina fiscal. En *The Finishing School*, Vargas investiga la desaparición de Carmen Reyes, quien parece estar involucrada en la muerte de dos estudiantes de una prestigiosa escuela privada, a la que Carmen asiste con una beca. Una de las jóvenes muertas es la hija de un importante senador. Al final se descubre que las dos jóvenes eran “mulas” que traían la droga desde Puerto Rico y que en realidad los involucrados son el propio senador, la directora y el consejero de la escuela. También en *Notorious* el asesinato de un abogado defensor, en un caso en el que Vargas

representa a la fiscalía, desencadena una investigación donde se desvelan las intrigas y crímenes cometidos en las altas esferas políticas y judiciales.

Vargas también presenta conflictos relacionados con su identidad étnica, en parte asociados con el abandono de su padre quien regresa a Puerto Rico dejando a la familia en New York. En *The Finishing School*, Melanie tiene que viajar a la isla como parte de una investigación sobre una red de narcotráfico. Allí por fin se cierra el círculo al encontrarse con su padre y con su pasado. Es verdaderamente en Puerto Rico donde Melanie experimenta por primera vez su portorriqueñidad: “She was a New Yorker born and bred, had rarely been to Puerto Rico, but something in her blood remembered this island like she’d lived a lifetime here” (302). A pesar de que la protagonista se siente así, la identidad étnica no es el rasgo más sobresaliente en las novelas de Martínez, o al menos no alcanza la magnitud que tiene este elemento en las novelas de las otras autoras.

Para Carolina García-Aguilera, así como también para su investigadora, Lupe Solano, la identidad étnica es fundamental y constituye el eje sobre el cual gira toda la narración. Según Ralph E. Rodríguez, “García-Aguilera’s presentation of Solano’s *Cubanidad* and her relation to exile politics is one filled with wonderful contradictions and ambivalences and show both the protagonist’s alliance with and departure from her community” (131). García-Aguilera explora en sus novelas la relación conflictiva entre los miembros de la comunidad cubana en el exilio, así como también la que éstos mantienen tanto con los cubanos de la isla como con los estadounidenses en Miami. En *Bloody Water*, Solano investiga el paradero de la madre biológica

de una niña que requiere un trasplante de médula. Esta investigación lleva a Lupe a descubrir una red de tráfico de niños que son traídos de Cuba y en el que está implicado Elio Betancourt, un prominente abogado cubano. También están implicados un reconocido doctor del Jackson Memorial Hospital y personajes de distintas esferas de las finanzas y la política miamense.

En *Bloody Secrets* se presentan los conflictos entre los cubanos de diferentes olas migratorias. Luis, un balsero, le pide protección a Solano y asegura que un conocido y rico exiliado (antiguo socio de su padre antes de la revolución) intenta matarlo. En el transcurso de la investigación Solano descubre un desfalco a la Fundación Cubana en el exilio, cuyo dinero, supuestamente, estaba destinado a la liberación de Cuba y al restablecimiento de su economía. Tanto en *Havana Heat* como en *Bitter Sugar*, se establece una conexión más fuerte, entre los cubanos de la isla y los del exilio. En la primera con un caso de asesinato y tráfico de arte y en la segunda con la compra ilícita de terrenos de antiguos ingenios de azúcar. La protagonista logra resolver todos los casos, no siempre por la vía legal, incluso llegando a matar para salvar su vida.

Lupe Solano, sin embargo, parece representar un caso atípico dentro de la detectivesca étnica femenina. Aunque evidentemente presenta muchas de las características de las “duras,” Solano se diferencia de las demás investigadoras en su clase social y en sus gustos. La familia de Solano pertenece a la primera ola de inmigrantes cubanos. En el exilio mantienen el mismo status social que tenían en Cuba antes de 1959, con coches de lujo y una mansión en un barrio exclusivo de Miami. Lupe se considera una mujer liberal, no cree en el matrimonio y mantiene relaciones sexuales con diferentes hombres (a veces incluso para lograr ayuda o información en su

investigación). Por otro lado, se siente muy sexy y femenina y se proclama como una verdadera CAP (Cuban American Princess), maneja un Mercedes y tiene una marcada afición por la ropa de diseñadores famosos. Todas estas características la alejan de las otras investigadoras tratadas aquí, sin embargo, comparte con ellas, sobre todo con Ivon Villa y Gloria Damasco, la relación estrecha que mantiene con la comunidad étnica con la que se identifica.

El rasgo más sobresaliente de Solano es la manera en que siente y expresa su cubanidad y su conocimiento de la comunidad cubana en el exilio. En las novelas de García-Aguilera se presenta una comunidad unida por el orgullo de ser cubano y haber contribuido al crecimiento de Miami. No obstante, se presenta también dividida no sólo por la clase social y la raza, sino principalmente por las opiniones y posturas políticas con respecto al gobierno de Castro. Sobre este aspecto en sus novelas, Rodríguez señala: “García-Aguilar shows that while there are, of course, rabid anti-castro political positions, Cuban american’s political opinions often differ, especially with regard to what they imagine as the ideal relationship between the United States and Cuba (130). Lupe Solano reflexiona sobre el sueño de muchos cubanos de una posible unificación, y señala:

But reunification was no simple thing. We weren’t necessarily separated by choice. Many, many Cubans had fled the island because of Castro’s repression, even though they would have given anything in order to stay. Of those who remained in Cuba, some wished to leave. Others supported Castro, for their own

reasons. This divide would be hard to repair. There had been too much history for everyone to shake hands and come together. (*A Miracle...* 81)

Uno de los personajes que mejor representa esta confrontación entre los cubanos del exilio es Álvaro, por un tiempo la pareja de Lupe. El es acusado de traición por muchos sectores de la comunidad por su política de diálogo con el gobierno de Castro. A pesar de la compleja relación entre los cubanos exiliados, las novelas parecen exaltar más los aspectos que tienen en común que aquellos que los separan, sobre todo el de la ilusión por regresar a la isla.

Lupe siente que el haber crecido en los Estados Unidos es un accidente, ella se siente cubana, habla español, su bebida favorita es café con leche (algo que parece ser un significante de la mezcla racial y cultural) y experimenta, como muchos otros cubanos, la nostalgia de la isla. A pesar de que Solano crece en Estados Unidos, en su primer viaje a Cuba siente que ha llegado a casa (*Aguas* 347). En *Havana Heat*, Solano regresa clandestinamente a Cuba para investigar un caso. Aquí, frente al Malecón de la Habana, reflexiona: “The Malecon was a symbol of every exile’s dreams, hopes, and aspirations. It also presented an inexhaustible well of desperations, hopelessness, and despair. It was so beautiful that tears began falling down my cheek... I was seeing it. Havana. The Malecon. Home” (280). A pesar de que Solano está ilegalmente en Cuba, y su vida corre peligro, el regreso a la isla representa para ella la confirmación de su cubanidad. En general, las novelas de García-Aguilera exponen, muchas veces con ironía y humor, una comunidad unida por la nostalgia y dividida por conflictos generacionales y por las posturas

extremistas con respecto a las relaciones entre Estados Unidos y Cuba y al papel que en ellas debe tomar la comunidad en el exilio.

Gaspar de Alba, por su parte, presenta a una protagonista con múltiples identidades: chicana, feminista y lesbiana. Para Susan Elizabeth Sweeney,

Lesbian feminist detective novels subvert the genre's form and ideology even more radically. They replace the masculine world of classic and hard-boiled detective fiction with an explicitly woman-centered one. Lesbian detective novels thus pose additional questions about the nature of identity -especially in regard to desire, gender, social conformity, and 'compulsory homosexuality' ... (125)

La identidad lesbiana de Ivon Villa se contrapone a toda la maquinaria patriarcal apoyada por instituciones políticas y económicas, así como también al rechazo por parte de su propia familia. El mundo en que Villa se desenvuelve, tanto en lo personal como en lo profesional, tiene estrecha relación con las relaciones de género y la discriminación de la mujer. Villa es profesora de Women Studies y está escribiendo su tesis doctoral sobre la representación de la clase y el género en los *grafitties* de los baños públicos. Ella y su pareja, Brigit, planean adoptar el bebé de Cecilia, una de las obreras en una de las maquiladoras. Ivon regresa a El Paso para hacer los trámites de la adopción, ayudada por su prima Ximena, una asistente social que trabaja en una organización para ayudar a las trabajadoras de las maquiladoras. Una vez en El Paso, Ivon se ve envuelta directamente en estos acontecimientos porque el cuerpo mutilado de Cecilia aparece en

medio del desierto. Seguidamente es su propia hermana, Irene, quien es secuestrada mientras está en una feria en Ciudad Juárez. La búsqueda de Irene es un ejemplo de la apatía de la policía, la corrupción del gobierno y el misterio que rodea a todo lo relacionado con los asesinatos. Ivon, frustrada por la poca efectividad de la policía y las organizaciones gubernamentales, decide investigar por su cuenta para dar con el paradero de su hermana. Al final, logra localizarla a con vida; sin embargo, no puede llegar a solucionar el misterio de los otros crímenes. El regreso a la frontera le supone a Ivon enfrentarse tanto al horror de estos crímenes como también a un antiguo amor y a su propia madre, quien la culpa de la muerte de su padre. Su identidad lesbiana choca con el machismo y la homofobia por parte de las instituciones públicas y con el ámbito privado de su familia. La madre no sólo le reprocha el tener un diploma de Women Studies, sino que considera que es la vergüenza de su familia por ser lesbiana y pretender adoptar un bebé (66). Al mismo tiempo, intenta impedir que Ivon se involucre en la investigación. Sin embargo, como mujer chicana, Ivon siente la vulnerabilidad de todas las mujeres de la zona y reconoce que todas ellas son víctimas en potencia.

No cabe duda de que dentro de la detectivesca étnica femenina, el feminicidio constituye uno de los aspectos más usados por las escritoras del género ya que les permite explorar y denunciar la violencia hacia la mujer. La antropóloga mexicana Marcela Lagarde, Presidenta de la Comisión Especial de Feminicidio en México, distingue entre el femicidio, el homicidio de mujeres, y el feminicidio que define al asesinato como parte de la violencia de género contra la mujer (“Feminicidio”). Para Jane Caputi y Diane Russell, la violencia contra la mujer incluye una variedad de abusos físicos y verbales, que pueden o no terminar en la muerte. Estos van desde la

tortura, la violación, la esclavitud sexual, el incesto y el abuso sexual, el acoso, la mutilación de genitales, las innecesarias operaciones ginecológicas, la heterosexualidad forzada, la maternidad forzada, la esterilización forzada, la privación de alimentos en algunas culturas, las cirugías cosméticas para estar acorde con los cánones de belleza, entre muchos otros. Para estas críticas, cuando cualquiera de estas formas termina en la muerte, el acto se convierte en un feminicidio. Al mismo tiempo, aseguran que la respuesta de la policía, los medios de comunicación y el público en general ante los crímenes cometidos contra mujeres de color, pobres, prostitutas, lesbianas y drogadictas, es casi de apatía y en la mayoría de los casos tienden a ser peyorativos y a culpar a la víctima. (15)

Lo planteado por Caputi y Russell se hace más evidente cuando se trata de una mujer que investiga la desaparición, abuso sexual o físico, la violación, tortura psicológica o física o la muerte de otra mujer. La protagonista en la mayoría de estos casos no puede separar su propia condición de la de aquella a la que investiga, llegando incluso a correr el mismo riesgo y convertirse en otra posible víctima.

Muchos de estos aspectos se observan en la novela de Lucha Corpi *Black Widow's Wardrobe* donde Damasco se encarga de proteger a Licia del el acoso e intento de asesinato al que repetidamente se ve expuesta. En el curso de la investigación también se desvela el maltrato sexual y físico recibido de su esposo. También en *Crimson Moon*, Saldaña investiga la violación sexual y el asesinato de varias mujeres por parte de un agente del FBI infiltrado en el movimiento estudiantil chicano. A Melanie Vargas, la protagonista de Michele Martínez,

en *Cover-Up*, le asignan la investigación de un caso en el que una mujer aparece acuchillada y violada brutalmente. Esta investigación la lleva a encontrar relación con otro caso similar ocurrido años atrás descubriendo un historial de violaciones y feminicidios brutales. A medida que Melanie se va involucrando en el caso comienza a recibir amenazas del asesino y violador hasta que al final lo mata en defensa propia.

Si estas novelas exponen, a través de hechos ficticios, la relación entre la investigadora, la víctima, el asesino y las instituciones, cuando se trata de un feminicidio basado en hechos reales todavía sin resolver, esta relación es aún más conflictiva. La novela de Gaspar de Alba, *Desert Blood*, constituye un claro ejemplo de la violencia contra la mujer y de la impunidad con que se cometen los crímenes. La propia autora expone sobre esto:

The bodies of the victims were immolated, mutilated, dismembered, or beaten beyond recognition. At least ninety of those murdered women were also raped. Tragically, as of this writing, ten years after the epidemic started, and over 350 bodies later, the crimes remain unsolved. More tragic still, the killings continue. In 2003, for example, twenty-two more female bodies were found raped and murdered in Juarez, among them that of a six-year-old girl who'd been stabbed multiple times and had her eyes removed. (vi)

Ivon intenta encontrar una explicación para tantos crímenes, sin embargo, siempre se ve sabotada por los propios organismos que supuestamente están a cargo de la investigación. Al darse cuenta de que las autoridades, a ambos lados de la frontera, se lavan las manos con la

situación (168), Ivón decide llegar al fondo del asunto. Aunque el misterio no se resuelve (como tampoco se ha resuelto fuera de la narración) el texto expone diferentes hipótesis para explicar el asesinato de tantas mujeres. Al final, lo que la novela revela es la corrupción del gobierno, el negocio de la pornografía, el de las maquiladoras, la ineficacia de NAFTA, de la globalización y la discriminación y violencia de género. Ivon reconoce que en Juárez sólo hay dos instituciones con poder: el gobierno y las maquiladoras. (242)

En Ciudad Juárez para 1970 ya había 22 empresas en funcionamiento. A fines de la década de los noventa ya existían 13 parques industriales con más de 360 maquiladoras. Más del 70 por ciento de los trabajadores en las maquilas son mujeres. Desde 1993 a la fecha, más de 550 mujeres han sido asesinadas y hay cientos de desaparecidas. Las torturas y asesinatos continúan. Para septiembre de 2008, se habían reportado 75 feminicidios en Ciudad Juárez y para febrero de 2009 ya se han reportado otras 10 nuevas víctimas (Villalpando). Por años, diferentes organizaciones se han dedicado a dar a conocer los datos y a exigir al gobierno que tome medidas, sin embargo, el misterio está sin resolverse, no se hace justicia y la impunidad parece controlar todo. De hecho, continuamente, integrantes de estas organizaciones son víctimas de amenazas e intimidaciones. No se trata sólo de asesinatos, sino que los cuerpos de las víctimas aparecen mutilados, torturados, y en muchas ocasiones violadas. Los familiares de las víctimas, y todas las mujeres, que se sienten amenazadas por trabajar y vivir en esta región, sienten que no tienen el apoyo de las autoridades y que todo forma parte de una conspiración para ocultar la verdad.

Ivon Villa, enfrentada a tanto horror, siente que se ha creado un gran tumor maligno de silencio y reconoce su incapacidad para poder desmantelar la conspiración:

A bilateral assembly line of perpetrators, from the actual agents of the crime to the law enforcement agents on both sides of the border to the agents that made binational immigration policy and trade agreements... This thing implicated everyone. No wonder the crimes had not been solved, nor would they ever be solved until someone with much more power than she, with nothing to lose or to gain, brought this conspiracy out into the open. (335)

Las limitaciones y la frustración que siente Ivon al final de la novela parecen corresponder con lo que exponen Walton y Jones acerca de la solución del crimen. Para ellas, la investigadora puede o no solucionar el misterio, pero lo importante es que el lector sepa que el problema se extiende más allá de los límites de la novela y reconozca su propia opresión o implicación en el sistema que el texto expone (218). Por otro lado, la novela de Gaspar de Alba cabe perfectamente en el corpus de las novelas detectivescas históricas que se da a partir de la década de los noventa ya que inserta la voz de la mujer dentro de la historia convencional y desvela la realidad que se esconde detrás de la historia oficial (Erickson Johnsen 5).

A pesar de que como, acertadamente, indica Lucha Corpi, la producción detectivesca escrita por latinas en los estados Unidos es todavía escasa, sus propias novelas, junto a las de García-Aguilera, Martínez y Gaspar de Alba, representan un ejemplo de la nueva corriente étnica y

multicultural que el género ha experimentado en los últimos años. Sus textos, ya sea a través de la ficción o de la ficcionalización de la historia, desmantelan los presupuestos que la sociedad tiene acerca del género, de la identidad sexual, de la cultura hegemónica y la subalterna, de la actividad criminal, de la política y del poder judicial. En este sentido, son textos contestatarios y fronterizos. En ellos, el conflicto que se plantea va más allá de la ficción y, al final, la investigación privada se convierte en pública para denunciar las injusticias que se cometen contra la mujer y los latinos en general.

Obras citadas

Caputi, Jane and Diana E. H. Russell. "Femicide: Sexist Terrorism against Women." *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Ed. Jill Radford and Diana E. H. Russell. New York: Twayne, 1992: 13-21.

Cawelti, John G. "Canonization, Modern Literature, and the Detective Story." *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Ed. Jerome H. Delamater and Ruth Prigozy. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997: 5-16.

Christian, Ed. (Ed.). *The Post-Colonial Detective*. New York: Palgrave, 2001.

Corpi, Lucha. *Black Widow's Wardrobe*. Houston, Texas: Arte Publico Press, 1999.

---. *Cactus Blood*. Houston, Texas: Arte Publico Press, 1995.

---. "Chicana Crime Fiction: Where to?" *La bloga*. April 27, 2007.

<<http://labloga.blogspot.com/2007/04/guest-lucha-corpi-chicana-crime-fiction.html>>

---. *Crimson Moon: A Brown Angel Mystery*. Houston, Texas: Arte Público Press, 2004.

---. *Eulogy for a Brown Angel*. Houston, Texas: Arte Publico Press, 1992.

Erickson Johnsen, Rosemary. *Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

Freese, Peter. *The Ethnic Detective: Chester Himes, Harry Kemelman Tony Hillerman*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1992.

García-Aguilera, Carolina. *Aguas Sangrientas*. Maine: Thorndike, 2003.

---. *A Miracle in Paradise*. New York: Avon Books, 1999.

---. *Bitter Sugar*. New York: William Morrow, 2001.

---. *Bloody Secrets*. New York: Berkley Prime Crime, 1999.

---. *Bloody Shame*. New York: Putnam's Sons, 1997.

---. *Bloody Water*. New York: Berkley primer Crime, 1996.

---. *Havana Heat*. New York: William Morrow, 2000.

Gaspar de Alba, Alicia. *Desert Blood: The Juárez Murders*. Houston, Texas: Arte Público Press, 2005.

Gregory Klein, Kathleen. *The Women Detective: Gender and Genre*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.

Johnson Gosselin, Adrienne. Preface. *Multicultural detective Fiction: Murder From the "Other" Side*. Ed. Adrienne Johnson Gosselin. New York and London: Graland Publishing, 1999.

Lagarde, Marcela. "Feminicidio." Conferencia en la Universidad de Oviedo. 12 de enero 2006. *Ciudad de Mujeres*. Mayo 2006.

<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/article.php3?id_article=77>

Macdonald, Gina nd Andrew Macdonald. "Ethnic Detectives in Popular Fiction: New Directions for an American Genre." *Diversity and Detective Fiction*. Ed. Kathleen Gregoy Klein. Bowling Green, Ohio: Bowling green State University Popular Press, 1999: 60-113.

Maloof, Judy. "The Chicana Detective as Clairvoyant in Lucha Corpi's *Eulogy for a Brown Angel* (1992), *Cactus Blood* (1996), and *Black Widow's Wardrobe* (1999)." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura-Journal of Literary Criticism and Cultura*. 14. July 2006.

<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15.html>>

Martínez, Michele. *Cover-Up*. New York: HarperCollins, 2007.

---. *Most Wanted*. New York: HarperTorch, 2005.

---. *The Finishing School*. New York: Harper, 2006.

---. *Se busca*. New York: HarperTorch, 2005.

Ramos, Manuel. "The Postman and The Mex: From Hard-Boiled To Huevos Rancheros in Detective Fiction." *Hopscotch: A Cultural Review*. 2.4 (2001): 160-167.

Rodríguez, Ralph E. *Brown Gumshoes: Detective Fiction and the Search for Chicana/o Identity*. Austin: University of Texas Press, 2005.

Steblyk, Cathy. "Corpi, Murakami, and Contemporary Hardboiled Fiction." *Comparative Literature and Culture*. 5.2 (June 2003): 1-10

Stoddard Holmes, Martha. "Between Men: How Ruth Rendell Reads for Gender." *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Eds. Jerome H. Dalamater & Ruth Prigozy. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997: 149-157.

Sweeney, Susan Elizabeth. "Gender-Blending, Genre-Bending, and the Rendering of Identity in Barbara Wilson's *Gaudí Afternoon*." *Multicultural Detective Fiction: Murder From the "Other" Side*. Ed. Adrienne Johnson Gosselin. New York and London: Graland Publishing, 1999: 123-142.

Villalpando, Rubén. "Van 75 feminicidios en Juárez este año" [29 de septiembre de 2008](http://www.jornada.unam.mx/2008/09/29/index.php?section=sociedad&article=047n1soc).
<<http://www.jornada.unam.mx/2008/09/29/index.php?section=sociedad&article=047n1soc>>

Walton, Priscilla L. and Manina Jones. *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

La mayor desgracia de Carlos V:
didáctica y propaganda al servicio del régimen de Olivares

[María del Carmen Saen de Casas](#)

Lehman College, CUNY

El 28 de mayo de 1623, la compañía de Antonio Prado estrena en el Alcázar Real de Madrid una comedia histórica de Vélez de Guevara en la que se dramatiza la derrota sufrida por la armada de Carlos V en las playas de Argel (1541). En un primer momento, y a partir de su publicación en la *Parte 24, extravagante, de las Comedias de Lope de Vega*, la versión que de esta obra se conocía se le atribuyó al autor del *Arte nuevo de hacer comedias*. Así lo hizo, por ejemplo, Marcelino Menéndez Pelayo, quien la publica en el volumen 12 de las *Obras de Lope de Vega* de la Real Academia Española con el título *La mayor desgracia de Carlos V y hechicerías de Argel* (1901). (1). Pero en fechas recientes, William R. Manson y C. George Peale han demostrado que esta versión no es más que una refundición del texto de Vélez que estrenó Antonio Prado en 1623, refundición que llevó a cabo Diego Jiménez de Enciso hacia 1626. Esta clarificación ha sido posible gracias a la aparición de dos testimonios escritos de la comedia original: el Ms. 3490 de la Colección Barberini de la Biblioteca Apostólica Vaticana, y una suelta en la que no se especifican ni la fecha ni el lugar de publicación. Si el manuscrito lleva por título *Carlos V sobre Argel*, en la suelta la misma comedia aparece identificada como *La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel*. Tenemos que agradecer a Manson y Peale, además, la

edición crítica de las dos versiones de la obra en textos paralelos bajo un único título: *La mayor desgracia de Carlos V* (2).

Que en mayo de 1623 se estrene una comedia histórica en la que se recrea un importante episodio bélico del reinado de Carlos V no es casual. Como explica Harry Sieber, fueron muchas las comedias de tema carolino que se estrenaron en España después de la muerte de Felipe II (3). Los fracasos acumulados durante los últimos años de vida del Rey Prudente generaron un enjuiciamiento negativo de su labor como gobernante que llevó a los españoles a idealizar la España de Carlos V, a quien se venera como monarca perfecto. Esta añoranza del príncipe borgoñón explica, por ejemplo, la publicación de la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* de fray Prudencio de Sandoval (1604-1606), obra historiográfica dedicada al joven Felipe III a quien se le propone su abuelo como modelo que debía imitar (“Politics” 652-53). La tendencia a mirar con nostalgia los tiempos del Emperador continúa una vez que sube al trono Felipe IV (1621) y se consolida la privanza de Olivares. El Conde-Duque estaba convencido de que era su misión perpetuar la grandeza de la monarquía española en la persona del nuevo monarca hasta conseguir restaurar la antigua reputación de la misma en el extranjero. En su opinión, esta grandeza, que había alcanzado sus más altas cotas durante los reinados de Carlos V y Felipe II, se había visto seriamente mermada como consecuencia del desastroso mandato de Felipe III (1598-1621). Consciente de las carencias del nuevo soberano, se propuso conseguir que aprendiera su oficio sirviéndose, entre otras cosas, del ejemplo de sus antepasados,

alentándolo a que emulara la astucia de Fernando el Católico, las gloriosas hazañas de Carlos V, la prudencia de su abuelo, Felipe II y la piedad de su padre, Felipe III (Elliott, *The Count-Duke* 171).

En este proceso de aprendizaje, además de la lectura de la historia, la asistencia a representaciones teatrales de tema histórico jugó un papel esencial. Con el objetivo de ir moldeándolo como gobernante, Olivares supo aprovechar el gusto por el teatro del joven rey para animarlo a que acudiera a las cada vez más frecuentes representaciones teatrales del Alcázar de Madrid. Dichas representaciones, auspiciadas por el valido con el objetivo de engrandecer la corte del nuevo soberano dotándola de una intensa vida cultural, servirían también para entretener y, sobre todo, educar, al inexperto Felipe IV. En esta tarea lo ayudaron numerosos hombres de letras que pululaban por los alrededores de la corte en busca de mecenazgo. Muchos de los dramaturgos cuyas obras se estrenaban mostraban su agradecimiento reflejando en sus comedias cortesanas los presupuestos sociales y políticos sobre los que se basaba el régimen de Olivares, particularmente durante sus primeros años (Elliott, *The Count-Duke* 171-75).

En este contexto hay que situar el ascenso definitivo de Vélez de Guevara en la corte madrileña (4). Concretamente, en mayo de 1623, acababa de ser nombrado portero de cámara del Príncipe de Gales, que por entonces estaba en Madrid, y cuya visita fue celebrada con numerosas representaciones teatrales. Y es lógico que entre ellas se produjera el estreno de la comedia de Vélez, *La mayor desgracia de Carlos V*. Lo que sí puede sorprender a primera vista, como apunta Sieber, es que Vélez eligiera representar uno de los más estrepitosos fracasos militares del

Emperador, la derrota de Argel, ante una delegación extranjera a la que se pretendía impresionar (“Politics” 654). Sin embargo, ya Gareth Davies demostró que era frecuente que Vélez de Guevara ofreciera una visión parcialmente crítica de reyes del pasado para poder influir de forma indirecta en el quehacer político de su soberano (31). Además, al rematar la comedia, como ya veremos, con una ficticia segunda toma de Túnez, el dramaturgo consigue mantener el prestigio alcanzado por Carlos V a través de sus hazañas militares, celebrándolo como rey soldado ejemplar (1).

El objetivo que persigo en este artículo es demostrar cómo, en *La mayor desgracia de Carlos V*, Vélez de Guevara utiliza un fracaso de los ejércitos imperiales para impartir una lección de buen gobierno al joven Felipe IV, apoyar la política nobiliaria del Conde-Duque de Olivares y expresar su rechazo personal a los privilegios de la nobleza de sangre (5). En este intento, la dramatización de un enfrentamiento ficticio entre el Duque de Alba y Hernán Cortés, dos de los principales dirigentes de la expedición, sobre la estrategia que se debía seguir, juega un papel esencial.

Este enfrentamiento ficticio entre Alba y Cortés tiene su fundamento en un episodio que registró Francisco López de Gómara en tres de sus obras historiográficas y que fray Prudencio de Sandoval, que utiliza a López de Gómara como una de sus fuentes sin citarlo, también incluye en su *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* (6). Teniendo en cuenta que fue la crónica de Sandoval una de las principales fuentes históricas en las que se documentó Vélez para escribir su comedia (Menéndez Pelayo 53), resumiré su versión de los hechos. Como Gómara,

fray Prudencio resalta la decepción que sufrió el conquistador de México por no haber sido incluido por el Emperador en el Consejo de Guerra que determinó la estrategia que se siguió en el malogrado ataque a Argel. Además, explica que Cortés también se sintió ofendido porque, después de haber fracasado el primer asalto a la ciudad norteafricana, el Emperador no aceptó su propuesta de volver a intentar una nueva ofensiva que él mismo hubiera estado dispuesto a encabezar. Según Sandoval, una vez pasada la gran tormenta que abortó el primer intento de tomar la ciudad, los restos de las tropas imperiales se refugiaron en Metafuz, una ciudad cercana. Allí se produjo un debate entre los expedicionarios partidarios de repetir el ataque y aquellos otros que preferían abandonar la empresa y regresar a Europa, en su mayoría españoles:

Otros hubo que dijeron que lo mejor era embarcar, aunque ya no lo quisieran los soldados españoles ni muchos caballeros, y señaladamente, Hernán Cortés, marqués del Valle, que sabía de semejantes trabajos y hambres, y últimos aprietos, y fue el que más perdió después del Emperador, porque se le cayeron en un cenegal tres esmeraldas riquísimas, que se apreciaban en cien mil ducados y nunca se pudieron hallar; y era tal su ánimo, que no sintió tanto esta pérdida como el poco caso que de él se hizo en esta jornada, porque con haber sido tan valeroso como era, y es notorio, no le metieron en Consejo de guerra ni le dieron parte de cosa que en ella se hiciese, y aún después de pasada la tormenta, porque decía él que se viniese el Emperador y le dejase con la gente que allí tenía, que se obligaba de ganar con ella Argel, no le quisieron oír, y *aún dicen que hubo algunos que hicieron burla de él.*

Ningún discreto habrá que no entienda la causa de esto, y más si conoce y sabe la soberbia del español, como si la virtud y nobleza propia no valiese tanto, y según algunos, más que la heredada (Enfasis mío.)

A lo mismo que Hernando Cortés, dicen que se ofrecía don Martín de Córdoba, conde de Alcaudete y capitán general de Orán; o el Emperador no lo supo, o sus consejeros le quitaron de ello (3: 112).

Como ya mencionamos, Sandoval utiliza como fuente a Francisco López de Gómara, y relata el episodio combinando elementos procedentes de dos de las versiones redactadas por el historiador soriano. De manera que usa como base la que incluye en el *Compendio de las Guerras de mar del Emperador Carlos V*, a la que le añade la anécdota de las pérdidas de las esmeraldas, que Gómara sólo menciona en el capítulo CCLI de la *Conquista de México*, en el que narra la muerte de Cortés. Sin embargo, y a pesar de las críticas que han descalificado la obra historiográfica de Sandoval por copiar literalmente sus fuentes, he marcado en bastardilla dos comentarios que proceden de la pluma de Sandoval y que demuestran que fray Prudencio no se limitaba a reproducir el contenido de sus fuentes, sino que lo reinterpretaba para expresar sus propios posicionamientos ideológicos, en este caso, de índole social. Y me propongo demostrar que son precisamente estos dos comentarios los que sirven como punto de partida a la ficcionalización que del episodio hace Vélez de Guevara en *La mayor desgracia de Carlos V*. De hecho, y expresándonos en términos retóricos, puede afirmarse que la cuestión infinita que Vélez de

Guevara intenta probar al dramatizar un enfrentamiento ficticio entre Cortés y Alba coincide plenamente con la reflexión añadida por Sandoval, en el sentido de que él también defiende la superioridad de la nobleza que se deriva de la virtud interior y valía personal del individuo, representada en su comedia por Cortés, sobre aquella otra que se transmite por la sangre y que encarna el Duque de Alba.

Veamos cómo recrea Vélez la anécdota referida por Sandoval para defender sus puntos de vista, educar al rey y apoyar la política nobiliaria de su mecenas, Olivares. Nuestro dramaturgo introduce la figura de Cortés en el Acto I de la comedia. Carlos V reúne a su armada en Mallorca antes de iniciar la ofensiva de Argel. Allí se encuentra con los efectivos procedentes de las distintas partes del Imperio y con sus generales: el Duque de Alba, general de la armada española, Andrea Doria, a cargo de los contingentes venidos de Italia, y Jorge Frontispero, líder de los efectivos alemanes. El Emperador los saluda efusivamente y, en ese momento, se produce la llegada de Cortés y sus dos hijos, ocasión que Vélez aprovecha para reflejar el antagonismo de Alba hacia el recién llegado sirviéndose de un aparte:

DUQUE: (Ap. Porque la Envidia calle
hable la fama y su valor confiese)
Es Fernando Cortés, marqués del Valle. (vv. 158-59)

Una importante alteración de los acontecimientos tal y como los refieren López de Gómara y Sandoval se produce cuando Vélez hace que Carlos V, después de dedicar un encendido panegírico a la figura de Cortés, lo invite a ser miembro de su Consejo de Guerra (v. 188). En el Acto II, una vez en Argel, Carlos V se reúne con el mencionado Consejo de Guerra para debatir la estrategia del ataque. El Duque de Alba recomienda prepararse tomando primero ciertos puntos estratégicos donde atrincherar las tropas antes de pasar a la ofensiva. Por el contrario, Cortés defiende la necesidad de acometer el asalto de la ciudad nada más desembarcar, sin tomar precauciones, para evitar ser sorprendidos por un empeoramiento de las condiciones climatológicas (7). Alba desaconseja la estrategia de Cortés minusvalorando su experiencia en América, y el tono agrio y despectivo de sus comentarios provoca una enérgica reacción del Marqués del Valle, quien, para defender su honor de soldado, reta al Duque a que se bata con él en duelo:

DUQUE: Señor, como Hernán Cortés
 aunque son tantos sus hechos,
 tuvo con gente desnuda
 sus batallas y reencuentros,
 gente, en fin, que se espantaba
 de un caballo y de los ecos
 de un arcabuz, imagina
 que ha de ser aquí lo mismo.
 Esta es guerra diferente.

Los corsarios son tan diestros
como nosotros; no saben
tener a las balas miedo.
Encargo de mi conciencia
lo que conviene a consejo,
que el marqués dará su voto
con los desnudos y leños.

FERNÁN: ¿Cómo puedo yo negar
lo que se sabe tan cierto?
Tropas de desnudos hombres
a mi espada se rindieron.
Pero no añade el vestido
bizarro valor al pecho,
ni el acero de las armas
dará al corazón aliento.
No fue gente tan cobarde
los desnudos que nos hicieron
cosas que dieron asombro
en un tan prolijo cerco.
Y para que vuecelencia
no haga de ellos desprecio

yo le aguardo en la campaña
tan desnudo como ellos.
Salga vuecelencia armado
de todas piezas. Veremos
si como vencí a desnudos
desnudo, yo a armados venzo. (vv. 1501-1535)

Carlos V, alarmado, detiene el duelo y le pide a Antón de Oria que recoja el guante tirado por Cortés, a quien acusa de alterar su Consejo (vv. 1546-1552). Y zanja la discusión optando por seguir las recomendaciones del Duque de Alba, en quien delega todo poder de decisión:

CARLOS: ¡Por mi vida
no se hable más de ello!
Mucho enojo me habéis dado
poco amor, poco respeto.
¡Sígase el voto del Duque!
...
Duque, amigo, a vuestro cargo
todo lo importante dejo.
poned en orden la armada. (vv. 1553-1567)

Cortés, dolido con el Emperador y con el desprecio del Duque, salta a un esquife, se pone una celada (8), abraza una rodela (9) y se dirige a tierra para desembarcar ante las puertas de Argel. Sus hijos, asustados, intentan convencerlo de que regrese, pero él se niega, dispuesto a demostrar su valentía.

FERNÁN: Yo, yo tengo que ser quien aventure
la vida por la fama. Sepa Carlos
y sepa el Duque, que sabrá Fernando
pelear con armados escuadrones
jenízaros de Argel, turcos altivos.
¡Salid, salid, si el miedo os tiene vivos!
Un hombre solo os llama y os espera
antes que España ocupe la ribera.
Y porque mi valor mejor se advierta,
desclavad mi puñal de aquesta puerta. (vv. 1607-1616)

Después de clavar el puñal, una piña arrojada por el enemigo golpea a Cortés, quien se retira con sus hijos, satisfecho de haber dado prueba de su valor: “¡Aquesto es hecho!/Quedara, aunque muriera, satisfecho!” (vv. 1620-1621). Qué duda cabe que esta última escena resulta enormemente estrambótica, sobre todo para un lector o espectador de nuestro tiempo, pero sin embargo, tiene su lógica en el contexto de la mentalidad militar de aquel entonces, como demostraré más adelante.

Naturalmente, este episodio que acabamos de referir ha llamado la atención de los escasos críticos que han estudiado la obra. Menéndez Pelayo, después de identificar a Sandoval como la fuente histórica empleada por el dramaturgo (él le atribuyó la comedia a Lope) para escribir ese incidente, explica que altera los hechos “para que resalte todavía más el arrojo de Hernán Cortés, sin agravio de la magnanimidad de Carlos V.” Subraya la contraposición existente entre Alba, “vástago...de una estirpe heroica,” es decir, representante de la nobleza de sangre, y Cortés “hijo de sus maravillosas obras.” Y explica que “el Emperador quedó agriado con Cortés desde entonces” (66). Harry Sieber sugiere que las estrategias propuestas por Cortés y Alba para llevar a cabo el asalto final a la ciudad de Argel le recordarían a los espectadores los debates que se produjeron en el seno del Consejo de Estado en el año 1625 en torno a la política con Francia. Mientras un grupo de consejeros proponía un ataque inmediato, al igual que Cortés en Túnez, otro sector cercano a la figura de Olivares pensaba, como éste, que era mejor recurrir a la diplomacia, es decir, apoyaba, como Alba, la reflexión, la prudencia. Vélez, al hacer que el Emperador respaldara la estrategia de Alba, estaría reforzando las tesis de Olivares a favor de la prudencia (Introducción 35-36). Por su parte, Peale señala que Vélez se sirve del episodio para contraponer la *prudentia* de Alba y la *virtus audax* de Cortés, aclarando que ésta última, que había sido muy útil en América, “al frente de las huestes aliadas del Imperio parece estrambótica” (83).

A mi parecer, ninguna de estas lecturas es totalmente satisfactoria. Menéndez y Pelayo acierta al indicar que el autor de la comedia busca amplificar la valentía de Hernán Cortés, y al subrayar el hecho fundamental de que los aristócratas enfrentados representen a dos concepciones opuestas

de la nobleza, la que se transmite por la sangre y aquella otra que se fundamenta en los méritos del individuo, y creo que ésta es su aportación más importante a la correcta interpretación del episodio. Pero no es cierto que las relaciones entre Carlos V y Cortés quedaran agriadas de forma definitiva en el contexto de esta comedia, como se verá al seguir interpretándola. El análisis de Sieber es cuestionable si tenemos en cuenta que la comedia de Vélez se estrenó en 1623 y no en 1625, cuando se debatía la política exterior con Francia en el Consejo de Estado. Y, como aclara Peale, los versos que reflejan con una mayor contundencia la animadversión entre Cortés y Alba no pasan del manuscrito de la colección Barberini a la suelta, ni tampoco a la refundición de Enciso, quizás, sugiere Peale, porque se buscaba concentrar el discurso en los hechos históricos que se dramatizaban y no en las rivalidades de la alta nobleza (53-57). En cuanto a la lectura del propio Peale, no cabe duda que, como él indica, Vélez establece un contraste entre la *prudencia* de Alba y la *virtus audax* de Cortés, pero no para presentar esta última como desfasada e inoperante en un contexto diferente al americano, sino para apoyarla.

En mi opinión, el defecto común que presentan estas tres lecturas es que ninguno de sus autores tiene en cuenta el desarrollo posterior de los acontecimientos tal y como se narran en la comedia. Si seguimos con atención el desarrollo de la trama argumental de la misma, es claro que el objetivo de Vélez es respaldar la figura de Cortés por su valor y avalar su estrategia para desautorizar, a su vez, la actitud y la propuesta de Alba. Al hacerlo, también critica de forma subrepticia a Carlos V quien, al no saber reconocer en Cortés al líder militar más idóneo y optar por Alba como dirigente supremo de la operación, es también responsable de la derrota.

En efecto, ya vimos cómo, Carlos V, enojado con Cortés, pone al frente de sus ejércitos al todo poderoso Alba, y éste se hace cargo de coordinar la ofensiva siguiendo la estrategia que había defendido con anterioridad. Cortés, dolido, se pone una celada, abraza una rodela y se lanza en solitario sobre la puerta de Argel en la que clava su puñal. Este episodio, aparentemente esperpéntico, como ya comenté, recobra todo su sentido si tenemos en cuenta que Vélez se inspira para construirlo en una escena típica de la historiografía grecolatina que tenía como tema principal la guerra, la llamada escena del estandarte. Como explica Carmona Centeno, esta escena, que utiliza por primera vez César en la *Guerra de las Galias*, constaba en sus inicios de los siguientes elementos: un ejército romano se encuentra indeciso o atemorizado ante el enemigo. Para estimularlo, uno de sus miembros agarraba un estandarte y se lanzaba en solitario sobre las tropas enemigas despreciando el peligro de muerte. En ocasiones, en vez lanzarse él mismo, arrojaba el estandarte entre las filas del contrario. Este acto forzaba a sus compañeros de armas a superar sus incertidumbres y emprender la lucha para recuperar el estandarte. El papel de este último como acicate para mover la voluntad de las tropas era esencial, pues las enseñas eran consideradas objetos de culto en la religión oficial, por lo que perderlas suponía una deshonra para el ejército. Por supuesto, es evidente que también servía de estímulo para los soldados el arrojamiento del portador del estandarte.

Después de César, la escena del estandarte será utilizada por otros historiadores griegos y latinos, como Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso, Plutarco o Apiano de Alejandría (274-75). Pero algunos de estos autores, particularmente los griegos de época imperial, van introduciendo pequeñas modificaciones que resultan en una disminución de la importancia de la enseña como

elemento motivador en favor de la decisión y valentía del que la porta. Es Apiano de Alejandría en el siglo II d. C. el que lleva este proceso a sus últimas consecuencias, pues llega a sustituir en muchas ocasiones el estandarte por un escudo, consiguiendo de este modo establecer como único estímulo para la acción el deseo de emular el coraje del que lo lleva, personaje que en sus textos es siempre uno de los generales responsables del engrandecimiento de Roma. Con esta escena, muchos de estos historiadores buscaban promover la regeneración moral de la Roma de sus tiempos proponiendo *exempla* de conducta que encarnaran aquellas virtudes militares que hicieron posible la construcción de un gran imperio, tales como el valor, el arrojo o el desprecio a la muerte, incluso si para ello tenían que contravenir las teorías de tratadistas militares como Jenofonte o Polibio, quienes recomendaban que el general practicara la prudencia y se mantuviese apartado durante la batalla y renunciara a correr riesgos innecesarios (287-94). Si tenemos en cuenta esta tradición de la historiografía clásica, el episodio en el que Cortés se pone una celada y agarra una rodela, es decir, un escudo, para arrojarse sobre las puertas de Argel arriesgando su vida e ignorando los posibles peligros cobra un nuevo significado. Como los generales romanos, Cortés busca dar una lección a sus compañeros de armas dando muestra de su valor. De ahí que, aunque deba retirarse ayudado por sus hijos y después de haber sido golpeado con una piña arrojada por sus enemigos, exprese orgulloso su satisfacción (vv. 1620-1621). La escena es también perfectamente coherente con los propósitos de Vélez, interesado en promover, como Olivares, la recuperación de la antigua grandeza de los españoles a partir de una vuelta a unas antiguas virtudes militares míticas que, en su opinión, hicieron posibles los éxitos de los ejércitos de Carlos V (10). Para ello, como Apiano de Alejandría, también tiene que

ignorar las recomendaciones de muchos tratadistas de su época que apostaban por la práctica de la prudencia en el arte militar (11).

Pero es que, además, la estrategia que finalmente se sigue, es decir, la propuesta por Alba, conduce a un estrepitoso fracaso. Cuando está claro que todo se ha perdido porque, como había previsto Cortés, el tiempo empeoró y una gran tormenta anegó a las tropas atrincheradas en las cercanías de Argel, con la consiguiente pérdida de armas y víveres, reaparece el conquistador de México ante el Emperador, desnudo y sin camisa, y se desarrolla el siguiente diálogo:

CARLOS: ¿Quién es?

FERNÁN: El Marqués del Valle.

CARLOS: ¡Oh, agravio de Julio César,
 cuánto sintiera el perderos!

DUQUE: ¡*Cuánto mi error me avergüenza!*

FERNÁN: ¡Y cuánto siento, señor,
 el veros de esta manera!

CARLOS: ¿Vuestros hijos?

FERNÁN: Mientras pude
los guardé, porque eran prendas
del alma, y por socorrerlos
consentí que se perdieran
unos vasos de esmeralda,
señor, cuyo precio era
de trescientos mil escudos,
ya estando en vuestra presencia,
no me preguntéis por hijos.
Vivid vos, y todos mueran,
que lo más priva a los menos
y de nadie se me acuerda.

CARLOS: ¡Ah, Marqués!

FERNÁN: ¡Ah, mi señor...!

CARLOS: ...ya no importa que os entienda!

DUQUE: *¡Ah, canas mal advertidas...*

CARLOS: Amigo Duque, paciencia...

FERNÁN: ...si por dicha...

CARLOS: ...ya está hecho...

DUQUE: ...*si pensara*....

CARLOS: ...¿Quién lo niega?

FERNÁN: ...si al llegar...

CARLOS: Ya no se hizo...

DUQUE: ...*si entonces*...

CARLOS: ...ya no aprovecha (Las bastardillas son mías.) (vv.

1867-1893)

Esta escena es de suma importancia. Por un lado, la recreación de la anécdota de las esmeraldas perdidas, sirve para presentar a Cortés como vasallo leal con su señor, a pesar de que lo

desautorizó ante su rival, el duque de Alba, en el Consejo de Guerra. También revela que las relaciones de Carlos con Cortés no quedaron ni mucho menos dañadas para siempre, como argumentaba Menéndez Pelayo, pues el recibimiento que le dispensa el Emperador está cargado de admiración, ya que lo sitúa por encima de Julio César. Pero lo más importante es que el mismo Duque de Alba reconoce explícitamente lo erróneo de su estrategia, y los lamentos de todos los personajes indican que, de un modo u otro, se arrepienten de la decisión tomada. Termina el Segundo Acto con un comentario del Emperador con el que se sitúa en el punto más bajo de su carrera militar:

CARLOS: ¡Hijos, nada me consuela,
que ésta es mi mayor desgracia,
y es forzoso que la sienta. (vv. 1902-1904)

Cuando Carlos V propone volver a Europa en los inicios del Tercer Acto, Cortés insiste en quedarse con algunos efectivos españoles para volver a intentar hacerse con la ciudad, pero el Emperador rechaza amablemente su ofrecimiento y propicia una reconciliación con Alba que se escenifica por medio de un abrazo.

Pero es también en este Tercer Acto donde Vélez juega con la historia de una forma más creativa, haciendo que la comedia termine con una gran victoria del Emperador. Para ello, en lugar de hacer regresar al Emperador a Europa, que es lo que realmente ocurrió, Vélez lo lleva a una nueva batalla, esta vez sobre Túnez, donde logra una aplastante victoria sobre los ejércitos

enemigos. Tanto Menéndez Pelayo (67) como Sieber (Introducción 36-37) han explicado el episodio diciendo que la estrategia de Vélez consiste en alterar la cronología de los acontecimientos históricos, ya que la toma de Túnez por Carlos V se produjo en 1535, es decir, seis años antes del fracaso de Argel, y no inmediatamente después. Esta alteración buscaría terminar la comedia con uno de los más importantes triunfos militares de Carlos V para dejar una imagen positiva de su persona en la mente de los espectadores y contribuir así a la exaltación de la dinastía.

En realidad, la maniobra de Vélez es aún más atrevida que la que proponen estos críticos. Una lectura atenta del texto revela que Vélez no ha retrasado cronológicamente la histórica captura de Túnez de 1535, sino que se inventa una segunda victoria de Carlos V ante sus muros. En efecto, en 1535 Carlos V intervino para expulsar de Túnez a Barbarroja, quien se había proclamado rey de la ciudad tras destronar a su legítimo monarca, Muley Hazén. La victoria del Emperador devolvió el trono a su antiguo propietario, quien, según nos cuenta Paolo Giovio en uno de sus *Elogios*, fue de nuevo derrocado después de siete años, esta vez por Amida, un hijo suyo:

Con lo qual Muley Hazen, siendo por merced del Emperador restituydo en su reyno, reynó syete años, perseuerando siempre en sus antiguas costumbres de crueldad y cudicia, hasta que Barbarroxa fue embiado por Solimán con su armada, a socorrer al rey de Francia. Porque entonces Muley Hazén, temiendo el armada de Barbarroxa, su antiguo y brauo enemigo, vino de África a Nápoles, para por tierra yr a Génoua a pedir mayor socorro al Emperador. Pero como el Emperador

estuuiesse ocupado en la guerra que quería hazer al Duque de Cleues, mandóle que aguardasse en Nápoles. Con esto tomóle el reyno (no Barbarroxa de quien se temía) sino el traydor de Amida, su hijo. Porque pareciendo en todos los vicios a su padre, echó fama que su padre auía fallecido en Nápoles, y que hauía renegado de la seta de Mahoma, y apoderose del reyno de Túnez. Lo qual sabido por Muley Hazén, alterose, y determinando castigar la trayción del hijo y recobrar su reyno juntó a priessa gente en Nápoles, y yendo por su capitán Lofredo Napolitano pasó a África, y llegando a la Goleta, tiró con su gente muy heruoroso ribera del Estaño hazia Túnez muy colérico, por vengarse de su hijo, y por recobrar presto el reyno... Y Muley Hazén fue herido, y preso, y su hijo Amida, que no era punto mejor que él, le quitó la vista de los ojos, dándole en las lumbres con una lanceta ardiendo. Mas poco después, siendo Amida echado del reyno, por vn tío suyo, hermano de Muley Hazén, su padre, el nueuo rey uvo lástima de Muley Hazén, su hermano, y sacándolo de la prisión, Muley Hazén llegó a la Goleta (por beneficio de los Españoles) y partiéndose de ay a poco, tornó a pasar a Nápoles, y por gran milagro vino el miserable hombre a Roma, donde preguntándole yo lo que importaua para escreuir verdad en mi historia, me informó muy humanamente (fol. 203v).

Pues bien, lo que hace Vélez es imaginar que Muley Hazén, ciego y destronado por segunda vez, en lugar de refugiarse en Italia, como cuenta Giovio, tuvo la inmensa suerte de que el Emperador pasara por Túnez después de la derrota de Argel, oportunidad que aprovechó para

fuerza es que la gente venga
sin aliento y sin valor.

FERNÁN: Si la gente se refresca
con algún socorro, puede
acometer cosas nuevas. (vv. 2579-2586).

Carlos V consulta, además, a sus tropas. Mientras alemanes e italianos apoyan las tesis de Alba y proponen regresar a Europa, los españoles secundan a Cortés y se muestran dispuestos al ataque. En esta ocasión, Carlos se deja llevar por el arrojo de Cortés y de los españoles, rechazando la prudencia de Alba. Y cuando, en mitad de la batalla éste sugiere al Emperador que se refugie en su tienda para que no lo alcance la artillería enemiga, Carlos V recuerda que así lo hizo en la primera toma de Túnez, siguiendo los consejos del marqués de Basto, pero que esta vez va a participar personalmente en la batalla. Tampoco Marimontana, la mujer varonil de la comedia, escucha a Alba cuando pide que permanezcan las mujeres y los heridos en las embarcaciones en vez de saltar a tierra (vv. 2634-2661). El resultado es una aplastante victoria del Emperador, que consigue volver a restaurar a Muley Hazén en el trono de Túnez por segunda vez, aunque éste se lo cede a otro de sus hijos, Abderramén.

Inmediatamente después de la victoria, llegan a entrevistarse con Carlos V los embajadores de Solimán, y los reyes de Francia e Inglaterra. El triunfo de Túnez permite que Carlos V los reciba en la apoteosis de su poder, según lo describe las siguientes direcciones escénicas: “Suenan

chirimías. Descúbrese un trono en que está CARLOS QUINTO, /con un manto, corona imperial y el mundo a los pies, la/ espada desnuda y el cetro armado de punta en blanco” (398). Qué duda cabe que, como afirman Menéndez Pelayo y Sieber, esta inventada campaña de Túnez hace posible terminar la comedia con una victoria del Emperador para exaltar su imagen como señor del mundo y prestigiar la dinastía ante la delegación inglesa dramatizando una gran victoria del bisabuelo de Felipe IV. Por otro lado, es evidente que la obra también contribuye a educar al joven Felipe IV con el ejemplo de sus antepasados, como pretendía Olivares, quien deseaba que emulara las hazañas de su bisabuelo, rey guerrero por excelencia.

Pero, si como muy bien señalaba Peale, Vélez contrapone en esta comedia la *prudentia* de Alba y la *virtus audax* de Cortés, ésta segunda victoria de Túnez sirve también para resolver esta contraposición a favor la estrategia del Marqués del Valle, pues si Argel se pierde por seguir los prudentes consejos del duque de Alba, en Túnez se vence gracias a la *virtus audax* de la que hacen gala Cortés, los soldados españoles, y el mismo Emperador, quien se niega a permanecer en su tienda y no rehúye el combate cuerpo a cuerpo.

Queda demostrado, por tanto, que Vélez utiliza el enfrentamiento ficticio entre Cortés y Alba como cuestión finita que prueba la cuestión infinita propuesta por una de las fuentes históricas en las que se basó para escribir su comedia, la crónica de Sandoval. La actitud despectiva y arrogante de Alba hacia la figura de Cortés y su valía como militar queda ridiculizada por el mismo desarrollo de los acontecimientos, que sitúan al representante de la nobleza de privilegio por encima de uno de los más ilustres exponentes de la nobleza de sangre castellana, y que

demuestran que “la virtud y nobleza propia” valen tanto y quizás “más que la heredada,” como proponía Sandoval en el pasaje anteriormente citado (3: 112). Las burlas de Alba, el desprecio que manifiesta por la carrera militar de Cortés, al que en el fondo envidia, son fruto de su soberbia y reflejan el recelo de los antiguos linajes y de la grandeza de España ante el ascenso social de los cada vez más numerosos miembros de la nobleza titulada de privilegio, cuyo avance perciben como una amenaza para su supuesta superioridad social.

Por otro lado, hay que señalar que *La mayor desgracia de Carlos V* no es la única obra de Vélez de Guevara en la que éste se posiciona a favor de la nobleza que se deriva de los méritos y virtudes personales frente a aquella otra adquirida por herencia. Como ya apuntaba Gareth Davies, Vélez también expresa el mismo punto de vista en *El caballero del sol*, *El conde don Pero Vélez*, *Virtudes vencen señales* o *La nueva ira de Dios* (32-33). Al hacerlo, participa, junto con otros muchos literatos españoles, en un intenso debate que cobra especial fuerza a partir del Renacimiento, pero que hunde sus raíces en escritores de la Antigüedad (Juvenal, Séneca...) y que pervivió de forma soterrada durante la Edad Media gracias a la difusión de las colecciones de proverbios y sentencias de Publilio Siro y Cecilio Balbo. En realidad, la idea de que la verdadera nobleza se fundamentaba en la valía personal nunca pasó de la teoría a la práctica. Ningún miembro de la nobleza de sangre perdió su título por sus carencias morales, y todos aquellos que, como Cortés, ingresaron en las filas del estamento nobiliario como reconocimiento a sus logros individuales lo hicieron por designación regia, y no sólo por sus virtudes personales. Pero la progresiva equiparación de este último grupo con la nobleza hereditaria dio lugar a una importante controversia entre los intelectuales de la época. Por un

lado, el sector más pro aristocrático (Téllez de Meneses, Sáez de Varrón, José Manuel Trelles, Núñez de Castro) defendía el derecho innato de la nobleza de casta a ocupar los altos cargos. En el extremo contrario se encontraban aquellos otros que se pronunciaban con más o menos acritud en contra de los privilegios de una nobleza que, con frecuencia, se mostraba indigna de los mismos (Juan Matienzo, Rodrigo de Zamora, Moreno de Vargas, Dámaso de Frías o Suárez de Figueroa). Finalmente, existía un grupo mayoritario de pensadores (Núñez de Avendaño, Campoy, Gutiérrez de los Ríos, entre otros) que, aunque no cuestionaba la preferencia que se le debía dar a los nobles en la provisión de cargos, establecía algún tipo de condicionamiento que la matizaba: exigencia de virtud y formación letrada del noble, equiparación de las distintas fuentes o tipos de nobleza etc (Domínguez Ortiz 186-97).

Dentro de este último grupo habría que situar a un pensador político que había sido marginalizado por el gobierno de Lerma y cuya figura y obra reivindicó Olivares. Nos referimos al octogenario Juan de Mariana, quien, bajo los auspicios del Conde-Duque, es nombrado cronista real con el encargo de prolongar su *Historia de España* para que incluyera el reinado de Felipe IV. Para John Elliot, este apoyo de Olivares se explica por la sintonía que puede apreciarse entre muchas de las reformas políticas que intentó implementar el valido de Felipe IV y las ideas políticas expuestas por Mariana en sus escritos, principalmente en el conocido espejo de príncipes *De rege* (175-76).

Por lo que se refiere a su valoración del estamento nobiliario, Mariana, aunque partidario de que el príncipe diera prioridad a la nobleza de sangre en la provisión de cargos políticos,

administrativos y militares, especifica que esta prioridad sólo se justifica si el representante de dicho estamento posee aquellos atributos personales y morales que deben acompañar a todo miembro de la aristocracia: “Debe, a mi modo de ver, el príncipe proteger a la aristocracia y dar algo a los nobles en consideración a los esclarecidos méritos de sus antepasados; mas sólo cuando al brillo de la cuna se añada el ingenio, el valor, la integridad y pureza de costumbres” (540) (12). En el caso específico de la guerra, no se debe encomendar la dirección de los ejércitos a aquellos “nobles débiles y afeminados, más notables por la virtud de sus antepasados que por su propio valor,” sino que se le dará preferencia “a todos los hombres fuertes y valientes cualquiera que sea la familia o nación a que pertenezcan,” ya que el verdadero noble será aquél “que sepa obligar a la fuga al enemigo, el que con indomable esfuerzo sepa, en una palabra, despreciar la muerte...” (541). Es evidente que, en *La mayor desgracia de Carlos V*, la actuación que parece ajustarse a estos parámetros es la de Hernán Cortés, quien arriesgó su vida al arrojar en solitario para clavar su puñal en los muros de Argel, y cuyo arrojo y *virtus audax* permiten al Emperador triunfar en una ficticia segunda toma de Túnez.

Vélez de Guevara, al dramatizar mediante este episodio las tesis expuestas por Mariana en su espejo de príncipes, además de exponer su posicionamiento personal en el debate sobre la nobleza desarrollado entre sus contemporáneos, imparte una lección de buen gobierno al joven, Felipe IV, recién ascendido al trono, lección que pretende hacerle asumir las líneas maestras que guiaron la política nobiliaria de su valido, el Conde-Duque de Olivares. Explica Elliott que, desde un principio, el nuevo valido nunca intentó ocultar su animosidad hacia los grandes de la Corte, a quienes trataba con aspereza, dirigiéndose a ellos con la fórmula de “Vuestra Señoría”

en vez de utilizar otras fórmulas más hiperbólicas (13). Esta actitud agresiva frente a la alta nobleza puede explicarse, en parte, como expresión de un resentimiento personal heredado de sus antepasados en sus años de lucha por ser admitidos en las filas de la alta nobleza (14). Resentimiento que se acrecentaba porque los grandes miraban desdeñosamente a Olivares, ya que, a pesar de gozar del favor del nuevo monarca, que termina concediéndole un título de grandeza, para ellos el Conde-Duque seguía siendo miembro de una rama menor de la familia de los Guzmanes (*The Count Duke* 111-12).

Pero la beligerancia hacia los grandes del nuevo valido también hay que entenderla como manifestación de una opción política. En efecto, según se desprende del contenido del Gran Memorial con el que Olivares intentara tiempo después instruir a Felipe IV en sus funciones de gobierno (diciembre 1624), el valido se veía a sí mismo como el defensor de la autoridad real frente a las pretensiones de los grandes, quienes habían adquirido demasiada influencia sobre el ocupante del trono. Una de las estrategias que sugiere para marginalizarlos procedía del siglo XVI, y consistía en fomentar la emulación de otros grupos nobiliarios menos prestigiosos (nobleza titulada, caballeros, hidalgos) para que constituyeran una nobleza de servicio que reemplazara a los ambiciosos grandes en sus antiguas funciones, también en las militares (*The Count Duke* 187).

Los grandes reaccionaron al trato recibido alejándose cada vez más del trono, hasta el punto de que, según Domínguez Ortiz, puede hablarse de una “huelga de grandes,” y fue éste uno de los

factores que más influyeron en la caída del favorito, quien pagó duro sus insultos a las casas de Alba y Osuna (81). (15)

Todo lo dicho prueba que Vélez de Guevara concibió esta comedia como un instrumento didáctico y propagandístico. Con el fin de colaborar con su paisano y protector, el Conde-Duque de Olivares, en el proceso de formación del joven Felipe IV, Vélez sitúa en el centro de la trama un enfrentamiento ficticio entre dos de los participantes en la campaña de Argel, el duque de Alba y Fernando Cortés, para dramatizar las líneas directrices que debían presidir la política nobiliaria del nuevo reinado. Una política nobiliaria que primaría los méritos del individuo sobre las glorias de su ascendencia a la hora de proveer cargos. Para lograr su objetivo, Vélez no duda en representar uno de los mayores fracasos de Carlos V para ofrecer sus acciones como *exemplum* de conducta que su bisnieto debería evitar. Si Argel se pierde es porque Carlos V, al elegir a la persona encargada de dirigir la operación, no tuvo en cuenta las enseñanzas de Mariana, quien recomienda, como ya vimos, que en los momentos de peligro, el rey debería optar siempre “por los hombres fuertes y valientes, cualquiera que sea la familia o nación a que pertenezcan” (541). Para rematar la comedia y con el objetivo de no disminuir la talla del fundador de la dinastía ante su rey y la delegación inglesa a la que se pretendía impresionar, Vélez juega una vez más con la historia. Inspirándose en uno de los *Elogios* de Giovio, inventa una segunda victoria de Carlos V sobre Túnez que le sirve para insistir en la conveniencia de seguir los consejos de Mariana y para hacer vencer la *virtus audax* de Cortés y los españoles sobre la *prudencia* de Alba.

Pero *La mayor desgracia de Carlos V* no se representó únicamente ante una audiencia cortesana. Si el 28 de mayo de 1623 se estrenó en el Alcázar de Madrid, dos días después la disfrutó un grupo de espectadores mucho más heterogéneo en el Corral del Príncipe. Por lo tanto, el único propósito de Vélez no sería educar al monarca, sino también difundir los presupuestos sociales del régimen de Olivares entre un público más amplio y así fortalecer desde el escenario el poder de su protector.

Notas

- (1). Citaré el estudio introductorio de Menéndez Pelayo por la reimpresión de la BAE de 1969.
- (2). Centro mi análisis en la edición publicada por estos dos especialistas de la versión primitiva de la comedia tal y como la concibió Vélez de Guevara, sin tener en cuenta la reelaboración de Jiménez de Enciso.
- (3). Sieber remite a Paz y Meliá 1: 61 y a Restori 487-507 para tener una visión más completa de las obras de teatro que giran en torno a la figura del Emperador en este periodo (Introducción 13). Por lo que se refiere al siglo XVI vale la pena consultar también Díez Borque 229-57.
- (4). Un buen resumen de la carrera cortesana de Vélez en Davies 20.
- (5). Quizás esta postura esté relacionada con biografía del dramaturgo. Kennedy comenta que Vélez intentó de todas las formas posibles ennoblecer su linaje converso, incluso cambiando su

nombre auténtico, Luis Vélez de Santander, por Luis Vélez de Guevara (220). Puede que, como argumenta Davies, al no conseguirlo, criticara en muchas de sus obras la fascinación de sus compatriotas por la nobleza de sangre (31).

(6). López de Gómara participó en la batalla de Argel como sacerdote. Probablemente, se unió a las tropas del Emperador a su paso por Italia. En esta batalla coincidió con Hernán Cortés. De éste su primer encuentro deja constancia López de Gómara, con variantes, en tres de sus obras: la *Crónica de los Barbarrojas* (1545), la *Conquista de México* (1552), y el *Compendio de las Guerras de mar del Emperador Carlos V* (1560). Al hacerlo se posiciona de forma clara como defensor del conquistador, postura que también asume Sandoval.

(7). El énfasis es mío.

(8). Estaba ya bien entrado el otoño, y la posibilidad de tormentas era real. Por este motivo, fueron muchos los consejeros de Carlos V que intentaron evitar que organizara una expedición a Argel en esa época del año (Kohler 274).

(9). Celada: “Pieza de la armadura que servía para cubrir y defender la cabeza” (*D.R.A.E.*).

(10). Rodela: “Escudo redondo y delgado que, embrazado en el brazo izquierdo, cubría el pecho al que se servía de él peleando con la espada” (*D.R.A.E.*).

(11). Es frecuente que Vélez representara en su teatro acciones individuales de tipo heroico en las que exalta la actuación de guerreros valientes, fuertes e impetuosos. (Davies 31). De hecho, una de las palabras que más se repite en sus textos es el término valor (Ashcom 235). Y es que la superación del miedo era esencial para triunfar en una batalla, por lo que el arrojo y el desprecio a la muerte eran considerados como virtudes militares esenciales que el teatro debía difundir (García Herrán 47).

(12). Fray Juan de Salazar escribía “que para formar y constituir un capitán general, tres cosas son necesarias: ventura, experiencia y prudencia...” (167).

(13). De forma parecida se expresa Fray Juan de Salazar cuando escribe que el cargo de capitán general debe dárseles, en primer lugar, a los nobles de nacimiento si es que están cualificados para ocuparlo, prefiriéndose, en su defecto, a personas de diferente extracción social pero que demuestren una mayor preparación. “Y porque este punto no quede desnudo de ejemplos,” añade, “referiré algunos personajes de humilde nacimiento que de bajos principios alcanzaron por su mucho valor, no sólo este cargo, pero aún las mejores diademas del mundo” (174).

(14). En realidad Olivares estaba aplicando la legislación suntuaria aprobada en 1611, la cual, para frenar específicamente el abuso de las mencionadas formas hiperbólicas, que eran percibidas como manifestación de un desorden social, prefirieron establecer el “Vuestra Señoría” como única opción posible (Elliott, *The Count Duke* 111).

(15). Don Gaspar era el tercer hijo de una rama menor de la familia de los Guzmanes. Ya sus antepasados iniciaron la lucha para conseguir ascender dentro del estamento nobiliario. Es el caso de don Pedro de Guzmán, nombrado primer Conde de Olivares por Carlos V en 1535, quien intentó hacerse con el título de Duque de Medina Sidonia impugnando legalmente los derechos de sus hermanos mayores. Su fracaso no impidió que sus herederos continuaran peleando para conseguir que la Corona les concediera títulos de mayor prestigio, pues soñaban con convertirse en Grandes de España. Este objetivo no se alcanzaría hasta que, el 10 de abril de 1621, Felipe IV le pidiera públicamente a Don Gaspar que se cubriera en su presencia (Elliott, *The Count Duke* 745)

Obras citadas

Ashcom, Benjamin B. "Notes on the Comedia: A New Edition of a Vélez de Guevara Play." *Hispanic Review* 30.3 (1962): 231-39.

Carmona Centeno, David. "Historiografía, retórica y ejemplaridad: exhortaciones y enseñanzas en la historiografía latina de época imperial." *Retórica e historiografía. El discurso militar en la historiografía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*. Ed. Juan Carlos Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, 2007. 273-95

Davies, Gareth A. "Luis Vélez de Guevara and Court Life." *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Ed. C. George Peale et al. Amsterdam: John Benjamins, 1983. 20-38. Purdue U Monographs in Romance Languages 10.

Díez Borque, Jose María. "Teatro del poder en el siglo XVI: la imagen del Emperador Carlos V." *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1996. 229-57.

Domínguez Ortiz, Antonio. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. 3ª ed. Madrid: Istmo, 1985.

Elliott, John. *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. New Haven: London: Yale UP, 1986.

García Herrán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Silex, 2006.

Giovio, Paolo. *Elogios o vidas breves*. Trad. Gaspar de Baeza. Granada: H. de Mena, 1568.

Kennedy, Ruth Lee. *Studies in Tirso I. The Dramatist and his Competitors, 1620-26*. Chapel Hill: UNC Dept. of Romance Languages, 1974. North Carolina Studies in Romance Languages, Essays 3.

Kohler, Alfred. *Carlos V. 1500-1558. Una biografía*. Trad. Cristina García Oherich. Madrid: Marcial Pons, 2000.

López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Ed. Jorge Gurriá Lacroix. Caracas: Ayacucho, 1979.

---. *Crónica de los corsarios Barbarroja*. Madrid: Polifemo, 1989.

---. *Guerras de Mar del Emperador Carlos V*. Ed. Miguel Ángel Bunes Ibarra y Nora Edith Jiménez. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000.

Mariana, Juan de. "Del rey y de la institución real." *Obras del Padre Juan de Mariana*. BAE XXXI. Madrid: Atlas, 1950. 463-593. 2 vols. 463-576.

McKendrick, Melveena. *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis, 2000.

Menéndez Pelayo, Marcelino. Introducción. "La mayor desgracia de Carlos V y hechicerías de Argel." *Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. BAE CCXXIV. Madrid: Atlas, 1969. 52-68.

Paz y Meliá, Julián. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. 2ª ed. Madrid: Blass, 1934-35.

Peale, C George C. Introducción. *La mayor desgracia de Carlos V*. De Luis Vélez de Guevara. Ed. William R. Manson y C George Peale. Newark: Juan de la Cuesta, 2002. 39-117.

Restori, Antonio. Reseña de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Menéndez Pelayo. *Zeitschrift für Romanische Philologie* 30 (1906): 487-504.

Salazar, Fray Juan de. *Política española*. Ed. Miguel Herrero García. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1945.

Sandoval, Fray Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V. Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. 3 vols. Ed. Carlos Seco Serrano. BAE LXXX, LXXXI, LXXXII. Madrid: Atlas, 1955.

Sieber, Harry. Introducción. *La mayor desgracia de Carlos V*. De Luis Vélez de Guevara. Ed. William R. Manson y C George Peale. Newark: Juan de la Cuesta, 2002. 13-37.

---. "Politics and Patronage in the Court of Philip IV: *La mayor desgracia de Carlos V, y jornada de Argel*." *Silva. Studia philological in honorem Isaías Lerner*. Ed. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 651-58.

Vélez de Guevara, Luis. *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. Ed. William R. Manson y
C. George Peale. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.

**En la réplica del mí: *performance queer* y tradición literaria en
Reróticas, de Liliana Ramos Collado**

[Judith Sierra-Rivera](#)

University of Pennsylvania

Aquello había sido obra de Juno, porque en numerosas ocasiones en que había estado a punto de sorprender a alguna ninfa yaciendo con su Júpiter en un monte, Eco, que lo sabía, había entretenido a la diosa con sus largas pláticas.

Ovidio, *Metamorfosis*, “Libro tercero”

Comienzo esta reflexión con una visita al mito clásico sobre Eco y Juno, donde intuyo algunos restos de una historia de amor con resonancias en el poemario *Reróticas* (1998) de Liliana Ramos Collado. En ambos textos, la retórica y el erotismo se unen, y en dicha unión se entretajan las palabras y los cuerpos de las amantes. En el mito de Ovidio, los celos de Juno condenaron a la voz de Eco a ser tan sólo la réplica exacta de los últimos sonidos emitidos por otro hablante. El efecto de este castigo ubica el contenido del habla como un remanente extrañado en el sonido de la voz. Pues en su voz, Eco nos devuelve una réplica del “yo” hablante, algo “mío” que, sin embargo, al provenir de un lugar distinto de mi cuerpo, no está en “mí”. Acaso también, más que de un castigo, este fenómeno nos habla del erotismo

de la retórica de Eco en la oreja de Juno, y la eterna réplica de voces amorosas entre dos amantes.

La estructura interpelativa de *Reróticas* consigue un fenómeno similar a esta reinterpretación del mito de Eco, y precisamente, mi análisis traza la construcción de esta estructura así como sus efectos. Ante todo, es imprescindible aclarar que la densidad referencial de *Reróticas* provee amplitud textual para la lectura crítica. Pero quizás, esa misma densidad pudiera tomarse también como una serie de caminos llenos de “trampas” en las que el lector más ágil podría caer sin siquiera saberlo.(1) Si las referencias incluyen, por mencionar sólo algunas, motivos literarios que se encuentran entre el período greco-latino y el modernismo europeo de principios del siglo XX; alusiones a la cultura popular del refrán, la canción y las imágenes de los medios de comunicación de distintos lugares; y conceptos de la geografía, la geometría y la física, entre otras disciplinas; resulta comprensible, entonces, que la crítica haya rehuido la tarea de examinar el poemario de Ramos Collado.(2) A pesar del peligro que pueda representar la “trampa rerótica” —en su conjunción entre el arte de la oratoria y el del amor— me arriesgo a interpretarla como la matriz del erotismo lésbico.

En esta trampa, además, es donde hallo mayor coincidencia con la historia de Eco, puesto que se tiende a lo largo del texto cual si fuera un avance paulatino de la voz poética hacia su amada. Es decir, en la estructura interpelativa de *Reróticas*, sobresale el fenómeno de la voz.(3) La presencia de la voz en la escritura se evidencia en la gran cantidad de poemas contruidos sobre el fenómeno del eco y la resonancia; y en el juego constante con los

significantes “boca” y “vagina” así como entre los significados de “lengua”. Aún más, la voz poética se define a través de una acción concreta y específica: se efectúa en un ahora (con la mayor parte de los verbos en presente) y se hace para una tú (la amada única que estará presente en todos los poemas). En este sentido, la voz que efectúa el texto sólo se comprende a través de su acción sobre el cuerpo deseado. A su vez, esto consigue una analogía cruzada de decir-hacer y texto-cuerpo a partir de la cual se acciona un discurso poético performativo (4) al que le interesa poner en escena un arte amoroso lésbico.

El contenido de esta performance se anticipa ya desde el título del poemario, *Reróticas*, en el que se unen la retórica y el erotismo. Esta unión se apuntala en el epígrafe de Georges Bataille que abre el poemario, “separo tus piernas desnudas / las abro como un libro”, en el que cuerpo y texto vienen a ser significantes perfectamente intercambiables. La performance comienza a trabajar desde el primer poema —que se distingue del resto del corpus pues antecede a la división en cinco partes— “la retórica y el amor”:

comparten los mismos trucos
aman la lengua y aman con la
lengua (7)

En este “truco” doble, la voz poética ofrece la posibilidad, por una parte, de una lectura a partir de las ideas de *La Retórica* de Aristóteles, donde se describen las artes mediante las que el habla puede persuadir el juicio de quien escucha (1.2.1365a). Por otra parte, la lectura puede seguir las ideas de Bataille, en *Eroticism*, sobre el erotismo como fuerza que une a la

vida y la muerte en la fusión absoluta del yo en la otra. Resulta interesante que, en la intertextualidad que teje Ramos a partir de su título, epígrafe y primer poema, se abra un nuevo diálogo del que quizás nos habríamos olvidado: aquel de Bataille con Aristóteles. El trabajo de Bataille sobre el erotismo tomaba en cuenta las ideas de Aristóteles para especificar, luego, que la poesía sería el arte retórico por excelencia, pues: “Poetry leads to the same place as all forms of eroticism—to the blending and fusion of separate objects. It leads us to eternity, it leads us to death, and through death to continuity. Poetry is eternity; the sun matched with the sea” (25). De manera similar, la voz poética de *Reróticas* declara en el primer poema que en “el frote de la poesía” se halla la unión de los cuerpos en “coreografía” (7). En este texto, “frotar la poesía” es algo que se da tanto en la retórica como en el amor, ya que:

son las mismas cadencias
y llegado el clímax
frotan la poesía
el tropo, la figura construyen lo que
esa coreografía que describen los
cuerpos (7)

Desde este primer texto, entonces, el poemario se extiende como una performance de seducción hablada y sonora, una serie de juegos que anticipan el placer sexual por llegar o que evocan el ya pasado.

Es así que *Reróticas* representa a la voz poética de la amante en movimiento hacia su amada, y a ambas en actos eróticos que borran las fronteras de subjetividades aisladas hasta llegar a ser confundibles y, tanto más, irreconocibles fuera de su función como partes de un solo cuerpo y una sola subjetividad. Los poemas de Ramos Collado exageran estas ideas de Bataille sobre un erotismo de fusión al jugar constantemente con la mismidad de género, si bien subrayan las diferencias físicas entre las amantes para luego intercambiarlas en los cuerpos de ambas. Aunque utilizarán la imagen del espejo, estos poemas se interesarán más por la réplica resonante que la del reflejo visual. Por lo tanto, la puesta en escena del amor lésbico no será visual, sino acústica, con una voz poética que evoca, seduce, convence y describe implícitamente, como si fuera un susurro al oído.

Me parece que tanto en la sonoridad de su discurso poético como en su representación acústica del erotismo lésbico, Ramos Collado le contesta a unos supuestos de visibilidad y de invisibilidad heteronormativos. Según lo describe Anamarie Jagose, en su libro *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, la tradición literaria y artística ha borrado y, a la vez, excesivamente visibilizado a la mujer lesbiana y su sexualidad. (5) El lesbianismo es invisible, principalmente, porque no es imaginable. Sin embargo, para Jagose, la respuesta a esa borradura no debe ser la visibilidad del lesbianismo, pues esta estrategia caería dentro del mismo marco conceptual de la tradición patriarcal y occidental; es decir, en una narración secuencial y taxonómica que pretende identificar, fijar, estudiar y aislar a un sujeto errático o desviado de la norma (122-145). La tarea para una representación contestataria del

lesbianismo será, entonces, encontrar una posibilidad de acción dentro de su significación normativa como lo inconsecuente (imposible de narrar por ser imposible de imaginar) y lo derivado (desvío dependiente de la heterosexualidad).

Considero que en su reticencia a visibilizarse explícitamente en tanto que se elabora como un artefacto perfecto de la tradición occidental —en su contenido referencial canónico— reinterpretado desde lo “rerótico” —esa voz femenina que seduce—, *Reróticas* sostiene al lesbianismo como un significante inestable y capaz de desestabilizar todo un sistema de representación y performance de género. Es así que la “trampa rerótica” que se tiende a lo largo de los poemas, en su densidad referencial, puede leerse también como una “trampa queer”,⁽⁶⁾ que nos presenta extrañamente unos códigos culturales conocidos. En esta conversión de “trampa rerótica” a “trampa queer”, *Reróticas* crea un “poder impuro”⁽⁷⁾ apoyando la experiencia del erotismo lésbico sobre el límite incierto entre sugestión y exposición.

Para desarrollar este argumento, propongo una lectura de *Reróticas* en dos partes. En la primera, “En el frote de la poesía”, me concentro en estudiar la estructura resonante del texto de Ramos Collado a partir de la vinculación que ella misma propone, en el título de su libro, entre la retórica y el erotismo. Este elemento me da la clave para efectuar un análisis de las primeras tres partes del libro —“geográficas”, “geométricas” y “científicas”— donde identifico y analizo una serie de figuras discursivas (la retórica) que se interesan por acercar la voz poética de la amante al oído de la amada. Justo en esas figuras discursivas se van desarrollando, también, las figuras performativas de una poesía interesada en la representación del erotismo lésbico.

En la segunda parte, “La narración de su milagro”, analizo cómo la performance de este poemario reinscribe el canon literario y consigue en ello un performance queer. Para esto, presto atención a las dos partes finales de *Reróticas* —“aire” y “tinta”— que se dedican a problematizar la mirada masculina de la tradición literaria sobre el erotismo lésbico. En dicha problematización, se ponderan los binomios experiencia/imaginación, voz/mirada y oralidad/escritura. Son varios los poemas que se abocan a este efecto, pero me parecen más interesantes aún los que se dedican a la práctica o performance de una relación lesbiana tomando el lugar común de convenciones de género (tanto de la poesía como de lo masculino y lo femenino). En la reinterpretación de dichos lugares comunes, se encuentra el “poder impuro” de la trampa rerótica-queer.

En el frote de la poesía

¿Cuáles serían las palabras que susurraría Eco en la oreja de Juno? ¿Cómo sonaría su voz en ese susurro? El habla y la voz de Eco debieron haber sido lo suficientemente seductores como para haber detenido a Juno a su lado y hacerla olvidarse de Júpiter y sus andanzas. Si en vez de interpretar el destino final de Eco como el castigo de Juno lo viéramos como la forma que halló ésta de preservar por siempre la réplica constante de su amante, la historia de Eco dejaría de ser una tragedia y pasaría a contarnos sobre el placer del habla y su sonido. *Reróticas* nos habla de este placer. Recordando el primer poema, específicamente aquella “figura” poética que

construye la “coreografía que describen los cuerpos”, comienzo un recorrido por el placer de las figuras / coreografías “geográficas”, “geométricas” y “científicas”.(8)

En la primera parte, las “figuras geográficas” se encargarán de recorrer el cuerpo de la amada de una manera que rebasa la pura contemplación distante. En los primeros poemas, como las dos partes de “viajes” lo ejemplifican, se presenta ese otro cuerpo como un cuerpo conocido:

como una balsa navega
mi mano abierta sobre tu
piel [...] mi seno conoce su
puerto seguro [...] a tu boca aboca
este viaje (14-15).

Abundan las imágenes que, como la navegación o el recorrido, aluden a un movimiento que tiene un destino. Es importante mencionar que ese movimiento se da lleno de regocijo, con seguridad, como se lee en “ando sobre territorio conocido”:

puedo saltar con los ojos cerrados
hay eco aunque mi voz
esté dormida (18)

No es, por lo tanto, un movimiento angustiante o delirante que cargue de sufrimiento a la amante, como lo había sido en la poesía dantesca y en la tradición del soneto petrarquista y, de ahí, a toda la tradición literaria del romanticismo y el modernismo. En su regocijo y seguridad,

más bien, se vuelve a denunciar el “truco” doble de la retórica y el amor, el juego placentero del eco que regresa en mismidad.

Ya para el final de esta primera parte, las “figuras geográficas” del otro cuerpo no pueden distinguirse del cuerpo propio. Si el “eco” guió los “ojos cerrados” del movimiento seguro y alegre, el destino de ese viaje implicará el cruce de la consabida imagen del espejo:

esa ruta mercurial que me ha
raspado la carne
país del placer
adonde vamos a tendernos (“he cruzado el espejo”, 25)

Estas dos amantes no son ya el reflejo de una frente a la otra, lo cual implicaría todavía una distancia o un espacio distinto demarcado por el espejo. Son “gemelas idénticas”, como lo declara el último poema de esta parte, una mismidad que se logra en la confusión de una por la otra:

la gente nos confunde en la calle
respondemos por el mismo nombre
nos gusta la misma cerveza (36)

Después de enumerar las características que distinguen sus cuerpos, el poema culmina en la confusión de esas distinciones en un solo cuerpo, y más aún, de una sola voz poética:

terminan todos recordando mi cuerpo grácil y

tus ojos verdes
y es lo mismo
nadie se imagina cuál de las dos
escribe este poema (36)

En esta primera parte del poemario de Ramos Collado, el significado del poema no se entiende sin la acción de escuchar de la amada. Incluso más, si “hay eco aunque mi voz esté dormida” y si “nadie se imagina cuál de las dos escribe este poema”, entonces más allá de una acción compartida en el hablar y escuchar, leemos una poesía sin un lugar de enunciación fijado, desplazado irregularmente entre la amante y la amada. Recordando la historia de Eco y Juno, tal vez no era sólo Eco la encargada de la seducción. (9)

Desde la geografía conocida y compartida, anticipada en la seducción, se lanzan los poemas de la segunda parte de *Reróticas*, “geométricas”, que pueden leerse como la evocación de los actos sexuales entre la amante y la amada, ya unidas en el mismo cuerpo. Esta segunda parte, comienza con el poema “twenty-one” donde se describe la imagen de “una hermosa reina de baraja / arrojada sobre la blanca mesa del placer” (39). La imagen de la reina de baraja sobre la mesa y el título “twenty-one” refieren al truco de cartas donde quien maneja la baraja debe poner sobre la mesa la carta deseada o pensada por quien juega. En este truco, al igual que en el doble truco (retórica y erotismo) del poemario de *Reróticas*, el juego se encuentra en la anticipación del deseo que une en complicidad lúdica a quien ejecuta la acción con quien ratifica su efecto. Así se describe en el poema:

cuando juntas nos susurramos secretos
de voz a sexo y de sexo a
voz
somos una hermosa reina de baraja
arrojada sobre la blanca mesa del placer (39)

Aún más, esta imagen de la “reina de baraja sobre la blanca mesa” es la que sirve de portada al libro de Ramos Collado. Al privilegiar en su portada esta imagen, el texto parece sostenerse en un intercambio absoluto entre espacio textual y espacio corporal. La lectura se mueve por el vasto espacio blanco de la mesa/página del placer, saltando de grafía en grafía, o de imagen en imagen, percibiendo a la hermosa reina de baraja dando y recibiendo en el acto sexual amoroso. Las páginas de este libro, con grandes espacios en blanco y cortos textos (en cantidad de líneas o en extensión de los versos), refuerzan esta percepción al concebir cada poema como una breve instancia de ese juego del placer amoroso. La falta de mayúsculas o de puntuación ayudan a formar una sensación de desliz de la lectura, de degustación en pequeñas y rápidas porciones del “placer del texto”, como lo diría Barthes: “la possibilité d’une dialectique du decir, d’une imprévision de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu’il y ait un jeu” (11). Libro y cuerpo son uno, como ya lo establecía la premonición del epígrafe de Bataille; y es así que una vez más, en *Reróticas*, se afirma que el placer erótico y el placer de la retórica son unívocos en el “frote de la poesía”, es decir, en el juego y el gozo.

Las “figuras geométricas” constituyen la parte más corta del libro, con tan sólo seis poemas. Considero, sin embargo, que en estas páginas se alcanza un clímax sexual y textual que irá en descenso ya para la siguiente parte, “científicas”. Cada uno de los seis poemas de “geométricas” repetirá la idea del cuerpo de la otra extendiéndose al propio, hasta sentirse como una: “nuestros dos cuerpos unidos / el universo completo” (“euclidiana”, 40); “ese espacio [...] / no tiene interior ni / exterior / y / no / termina” (“amante Möbius”, 41); y “estás tanto en mí / que el espejo de mi cuarto / me devuelve una mentira” (“espejismo”, 42). En estas “figuras geométricas”, como Bataille lo concebía en su “erotismo”, el aislamiento de la una agoniza en la muerte en la otra, junto con la cual se forma un universo de vida.

Dentro de mi lectura, me resulta incluso más interesante que la repetición de este clímax sexual desemboque en un retruécano textual de la estructura, a través de las sensaciones transmitidas en el contenido de los poemas. El final del penúltimo poema, “mujeres condenadas”, dice:

no hay nada en nuestras almas
que no sea eco
no hay olvido en esta repetición
que alienta nuestros días (43)

En la historia de Ovidio, la condena de Eco fue perder su retórica para quedar como un sinsentido dependiente de la enunciación ajena. Su balbuceo la privó no sólo del don de su habla sino también de su cuerpo. En estos últimos versos de “mujeres condenadas”, sin embargo, la repetición del eco se entiende como la memoria y el aliento. Es la posibilidad de habitar íntimamente en la otra, siendo réplica de su voz. En el último poema de esta segunda parte,

“retruécanas”, se exagera el juego de repetición hasta invertir los términos y borrar los contrastes entre una y otra:

soy
tú
eres
yo
soy
yo y yo
tú y tú
otra y otra
somos
espejo cálido
eco perfecto (44)

En este juego poético, entonces, el fenómeno del eco y la historia que se teje a su alrededor dejan de ser una condena y pasan a ser el placer de la voz que saborea las palabras del logos. El eco se comprende como un lenguaje y conocimiento compartido en el placer del erotismo, inscrito por la intimidad del yo y el tú, de la relación entre las dos. Por ende, se trata también de un logos cercano, reconciliado ya con la pasión. (10)

En la tercera parte de *Reróticas*, “científicas”, los poemas experimentarán con los efectos del acto amoroso. Esta exploración se desarrollará desde imágenes que aluden a reacciones químicas

o físicas, como: “cuando frotamos nuestros cuerpos / la piel es puente” (“constantes”, 47); “la gravedad vencería / el vuelo de tus globos deliciosos / aunque / a diferencia de las flores / no caerían desparramados sobre / la fría losa del cuarto” (“Newton, las manzanas”, 53); “tus brazos y / rodillas / ágiles escuadras ingenieras / organizan la superficie del lecho” (“cartesiana”, 54); y así sucesivamente.

Al unirla con las partes anteriores, podría decirse que “científicas” llega a ser a la vez una conclusión de un argumento retórico y el descenso del clímax sexual. Por un lado, el lenguaje poético de *Reróticas* concluye la construcción de la voz retruécana amada/amante como locus del logos mediante la exploración de la ciencia en el juego rerótico. Por otro lado, comienza una transición entre el éxtasis de la unión absoluta, tema central de las primeras dos partes, y la rescritura de ciertos elementos de la tradición literaria desde ese evento amoroso, tema que dominará en las últimas dos partes del poemario.

La narración de su milagro

Al cumplir la función de la construcción de un proyecto nacional, el canon literario puertorriqueño no ha sido la excepción en la alienación del lesbianismo, tanto por su identidad femenina como homosexual. En *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Juan G. Gelpí registra y analiza cuál ha sido la ideología canónica en Puerto Rico:

la literatura digna de pasar al canon es literatura de hombres, de políticos, de constructores de naciones. No es de extrañar, entonces, que se les haya asignado un espacio genérico “inferior” a las escritoras puertorriqueñas: el de la poesía lírica. (23)

Es decir, no sólo se trata de una exclusión genérica y sexual, sino también de una reclusión a un género literario. La práctica literaria relevante y urgente es masculina, heterosexual y, por lo tanto como lo explica Gelpí, ejercida en el ensayo y la narrativa. Más aún, los temas y los personajes de esta literatura se dirigirían a identificar la enfermedad y los vicios en el cuerpo nacional-familiar, dentro de los cuales por supuesto, caerían todos aquellos que no respondieran al estándar canónico.

Precisamente, en su ensayo “Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative”, Agnes I. Lugo-Ortiz analiza cómo se ha incorporado el cuerpo de la mujer lesbiana a ese canon narrativo masculino. Concluye que, mientras el cuerpo masculino homoerotizado ha sido rescatado y puesto en el centro de la narrativa puertorriqueña por autores como Luis Rafael Sánchez y Manuel Ramos Otero, el cuerpo de la mujer lesbiana todavía está escondido y atrapado, como en la escena final del cuento “El asedio”, de Emilio Díaz Valcárcel: “[she] still sits, looking out at the world through the window of her apartment [...] remains alone with a tear in her eye [...] waiting for the day when through other figurative exercises, she will be able to reenter the field of Puerto Rican narrative representations” (96).

Como bien lo estudian ambos críticos, entonces, el homosexualismo, y más aún el lesbianismo, ha sido borrado de la narrativa puertorriqueña. Específicamente, el personaje de la lesbiana ha sido tratado como una patología cuyo destino es el encierro o el aislamiento social. Esta invisibilidad de la lesbiana en el canon puertorriqueño, como en el resto del canon latinoamericano y occidental, se transforma en una visibilidad de instancias creadas a partir de una taxonomía patriarcal, como desviación de la norma heterosexual y adscrita al rol pasivo de la mujer.

El proyecto poético de Ramos Collado resiste la entrada al canon literario puertorriqueño bajo estas condiciones. Para comenzar, la selección del género de la poesía parecería anclarlo al destino “marginal” que comparte con otros proyectos literarios, muchos de ellos creados por autoras centradas en la poesía. Esto se une a la escasa circulación de este poemario, que cuenta con tan sólo una edición de tiraje limitado. Para seguir, su formulación de un erotismo lésbico como centro de su proyecto literario la “condenaría” a permanecer fuera de la “casa familiar” de la literatura puertorriqueña. La ausencia de un estudio crítico sobre su obra, a diez años de su publicación, confirma esta exclusión.

Pero estos detalles de la obra nos hablan menos de una exclusión del canon que de una reticencia autorial por entrar allí. ¿Por qué esta reticencia? ¿Qué poder puede encontrarse en estas tácticas de auto-exclusión? Me parece que habría que acudir a la poética que le sirve de base al discurso literario de *Reróticas*, ubicada en las últimas dos partes del poemario, “aire” y “tinta”. Si las primeras tres partes de este poemario se dedican a la performance poética del erotismo lésbico,

como la voz de un cuerpo que avanza y se funde con la otra, las últimas dos se entregan a una disquisición sobre el paso de dicha performance a la escritura, ponderando tanto los efectos que puede llegar a alcanzar en su archivo escritural como los desaciertos que la letra pueda ocasionarle a la acción de la voz. Los mismos títulos de estas partes parecerían aludir a la voz, en “aire”, y a la letra escrita, en “tinta”.

Esta discusión se evidencia en “¿qué prefieres?”, poema en la parte de “aire” que contrapone la escritura masculina con la voz-lengua femenina. La amante le pregunta a la amada si prefiere “el hombre que penetra en ti con su / pluma vigorosa” o “la mujer que con su lengua suave y móvil / toca tu puerta” (70). En la penetración, como en la escritura que “mancha” el papel, según el poema, se denota una violencia de posesión y de fijación de la mujer mediante el logó. Mientras tanto, en el “canto de la lengua”, como lo señala el poema, hay un extenderse hacia la otra. Es así que, al contrario de la logística, el canto de la voz avanza para moverse “suave” entre el cuerpo de la mujer, sin pretensiones de poseerla absolutamente.

Aunque la poesía de *Reróticas* se escribe, su reconciliación con la escritura lleva la huella de la voz y, en ella, la matriz femenina del cuerpo erotizado amada/amante. Partiendo de un epígrafe tomado de otra poeta puertorriqueña, Áurea María Sotomayor, el último poema de “aire”, “la fiesta”, accede a la escritura en una celebración: “brindar con el borde de los cuerpos” (82). Este verso pertenece al libro de Sotomayor, *La gula de la tinta*, y parece ser que sólo a través de esta intertextualidad con la poesía de otra mujer, *Reróticas* puede hacer las paces con la tinta. En la

esperanza que guarda esta escritura por conservar el cuerpo como centro del poema, se habla de la tinta como “licor” que activa los recuerdos de la voz:

qué licor es éste que espumeará en el recuerdo
qué tangencias sonoras bosquejan
la prensada inmensidad
que dictara
este ronco cristal
en los tupidos bosques resuenan
nuestros cuerpos
derramándose (82)

En la tinta, se guardarán las “tangencias sonoras” de la voz. Entonces, esta escritura sonora provendrá también de los cuerpos. Será cuerpos hechos tinta, “derramándose” sobre el papel para “espumear en el recuerdo”.

Este paso de la voz a la escritura completa un ciclo de la performance representada en el proyecto poético de Ramos Collado: “production, transmission, reception, storage, and repetition” (Zumthor 22). La “producción” de *Reróticas* se encuentra en “geográficas”, cuando la voz de la amante avanza hacia la amada. Su “transmisión” y “recepción” se da en la fusión de los cuerpos, en las partes “geométricas” y “científicas”. Luego, su almacenamiento ocurre en “aire”, en ese habitar de la voz poética en el cuerpo de la amante, en ese decir: “en tus tímpanos se

refugian / estos requiebros” (“mester de juglería”, 79). Finalmente, la repetición se ofrece como oportunidad en “tinta”, pues la escritura permitirá el decir nuevamente de los poemas y, a la vez, el repetir extrañamente ciertos lugares comunes de la tradición literaria. Como todo ciclo, en la repetición, además, se implicaría un reiniciar la performance del erotismo lésbico desde el primer avance de la voz.

Pero la reconciliación con la escritura sólo puede darse, según el proyecto de *Reróticas*, desde la poesía, donde se conserva la voz. Lo que fue la contraposición entre voz y escritura pasa a ser una discusión entre poesía y narrativa. Como dice el poema “Gamiani, Mlle. de Maupin” (11):

¿por qué dejar que él
narre nuestro amor?
apenas escucha nuestros gemidos tras la puerta
¿por qué dejar que él
imagine y mienta? (91)

La crítica, en este poema, se da por doble vía y se repetirá en el poema que le sigue a éste, “Bilitis, Delfina, Hipólita, Albertina” (12) (92), en el que se retoman personajes lesbianas de la tradición occidental europea. En primer lugar, en estos poemas, hay una acusación de la mirada masculina —taxonómica y pornográfica— sobre el lesbianismo. En segundo lugar, la acusación recae sobre el arte de la narración que intenta domesticar el cuerpo de la lesbiana y queda, por ello, vinculado con lo masculino, lo visual y lo ficticio. Como dice en “Bilitis, Delfina, Hipólita, Albertina”, no es en estas letras masculinas donde podrá hallarse el cuerpo

de la lesbiana: “ésa / no es / la página donde habitas” (92). Es así que la poesía, la enunciada por la voz de la amante en el cuerpo de la amada, queda como el lugar activo del erotismo lésbico, el de la experiencia:

[habitas] sino la fresca y blanda [página] donde
nada
se inventa y
todo
se entrega (92)

Así, la escritura de esta poesía recordará constantemente su fundación en la “fresca y blanda página” del sonido de la voz. Incluso, reclama la “ausencia” o fuga del sonido creador: “amo [...] / la ausencia / el marginado canto del agua / anterior al sopor de las palabras” (“de ti no amo”, 68). La letra se percibe en una angustia, una constante búsqueda, que no se había visto en momentos anteriores: “busco en los roces / el papiro anterior a la escritura” (“busco más allá de los celajes”, 86). Pero, además, la búsqueda de algo ausente, y ese amor precisamente porque está ausente, nos sugiere un lugar impreciso, ubicado entre lo visible y lo invisible. Nos recuerda a Eco, su voz extrañamente familiar, enamorada del sonido de voces ajenas. Nos habla de ese lugar alterno del poder que describía Jagose, aquello que es inconsecuente, que no responde al orden de una narrativa ni de un discurso visionario. Se trata de una trampa queer: imprecisión, extrañamiento e inconsecuencia.

Desde esa trampa queer se reinterpretan varios lugares comunes de la tradición letrada y popular, como los amantes en el bosque renacentista en “árboles” (88), la estrella del cine deseada en “reina y dama” (94) o la imagen del cazador y la presa en el juego del amor en “Nightwood” (95). En cada uno de estos poemas, la convención se desarticula al proponer una variante al relato normativo: serán las amantes que rodarán por el bosque en posiciones que no asignan un rol pasivo o activo; mujeres besándose sutilmente en la pantalla del cine y convirtiéndose en el deseo de mujeres; o viento entre los árboles que acaricia y no asesina en el bosque. Es importante que en la variante al relato lo que surge es un celaje, un entrever rápido, que se desvanece en la economía del lenguaje de esta poesía.

Me parece que “hagiografía”, poema con el que se cierra *Reróticas*, ejemplifica esta trampa queer sobre las vidas de santos y el misticismo, lugares de la tradición literaria y religiosa. Al proclamarse como la narradora del milagro de la santa-amada, la voz poética ejerce un performance queer de la divinidad. Ante todo, la divinidad está asociada con lo masculino en la tradición judeocristiana. Luego, las vidas de santos se caracterizan por una entrega mística a esa divinidad, especie de erotismo religioso, donde el cuerpo del santo juega el rol pasivo asignado al cuerpo femenino mientras la divinidad ejerce el rol activo. Además, son relatos narrados por hombres de la Iglesia. Por otro lado, la santidad y su relato, en muchas ocasiones, coinciden con la fundación (conversión o conquista) de la Iglesia en un nuevo territorio. Finalmente, la poesía mística, género problemático para la tradición religiosa, constituye uno de los lugares privilegiados de la poesía amorosa dentro de la tradición literaria hispánica, con nombres como los de San Juan de la Cruz y Santa Teresa.

En “hagiografía”, la voz poética juega el papel de quien cuenta la vida de una santa, y también, de la santa misma en su éxtasis místico por una divinidad femenina. Amante y amada parecen ser a la vez santas que se adoran en la muerte, en el cuerpo sacrificado en su amor:

aseguro
que sobrevivirás el sepulcro tal cual
para pasmo de la naturaleza (100)

Esto, porque su poesía escrita es “cripta verbal” que contiene ese cuerpo sacrificado en amor:

adonde las peregrinas vendrán a ver
tu mano incorruptible
tu rictus post-clímax
que no se borrará
y las amantes vendrán a tocarlo para la buena suerte (100)

Desde ese lugar impreciso e inconsecuente que es la poesía de *Reróticas*, se reinterpreta de forma queer todo el performance religioso del peregrinaje. Si este performance religioso es, de por sí, excesivo en sus demostraciones fervorosas, la trampa queer subraya su artificio al repetirlo extrañamente (13), en escenas donde sólo hay mujeres y donde la muerte es sinónimo de éxtasis sexual, anudándose nuevamente con las ideas de Bataille.

Más aún, la “cripta verbal” es “bandeja de blanco papel [donde deposito] / estas flores / negras” (102). Es así que el libro mismo es el sepulcro del cuerpo de la santa-amada, y en esa alusión a su materialidad, el “placer del texto” adquiere más que el carácter evocativo que le asignaba Barthes. Será el libro-cuerpo de la amada, que “repetida / y / repartida” llegará a todas aquellas peregrinas que pasan sus manos por las páginas para consumirla (103). En “la narración de su milagro”, como dice la voz poética, hay entonces un “trabajo de equipo”: “tu cuerpo inmaculable”, “el cuento” del poema y la peregrinación lectora (103).

Como se ve en “hagiográfica”, en *Reróticas*, el performance queer sobre la tradición literaria se sostiene en su inconsecuencia: la economía de su lenguaje poético y la imprecisión de detalles en las descripciones que construyen figuras crípticas. Es decir, no es sólo un performance queer por la mera sustitución de actores (mujer santa-hombre peregrino/narrador/divinidad por mujer-mujer). Es un performance queer porque, en su ejecución excesiva, subraya la artificialidad de un performance anterior (el del fervor religioso, por ejemplo) que ha sido naturalizado por la repetición. Además, utiliza su estructura textual, y hasta la misma materialidad del artefacto donde circula (el libro), para aludir a la repetición de la repetición, la lectura, performance que le toca ya a las lectoras. En los últimos versos de “hagiográficas”, que son los últimos de *Reróticas*, la voz poética dice: “tu cuerpo inmaculable no se basta / sin literatura” (103). En su poesía, este libro ha conservado el cuerpo de la lesbiana y le ha brindado un poder alterno, fuera del canon literario. Mediante el juego que crea entre voz, erotismo y performance, además de su monumentalidad referencial, esta poesía se hace inaccesible a muchos, y es con toda la

intención de mantener ese cuerpo de la lesbiana en una zona que no pertenece a la absoluta visibilidad ni a la invisibilidad. He ahí que reside su “poder impuro”, en la potencialidad de una agencia que transforma la exclusión de otros en una exclusividad propia.

Si bien en su ensayo Lugo-Ortiz se concentraba en el análisis de la narrativa puertorriqueña, y abogaba porque desde allí se hiciera lo que Ramos Collado ha hecho en la poesía, considero que es hora de preguntarse, ¿necesitamos un género literario específico —el privilegiado por el canon— para lograr un proyecto que, en más de una obra, recupere el cuerpo de la lesbiana? Siento que, en muchas ocasiones, la poesía se toma tan sólo como la excepción que hay que mencionar cuando se habla de la narrativa como el lugar que “todavía” no ha logrado un proyecto determinado. Tal vez, debemos buscar más en la poesía, como la voz poética de *Reróticas* que buscaba la ausencia; buscar en el margen de la tradición, del canon, de la narrativa. Al igual que el cuerpo de la lesbiana, todavía hay mucha poesía por visitar en su aislamiento. Digo “visitar” y no “rescatar”, porque considero que no se trata de instaurar en museos estos textos, sino de acercarnos a ellos para escucharlos en sus voces resistentemente disonantes. Ahora, *Reróticas* aguarda más visitas que dialoguen con ésta; visitas que, también, logren poner en diálogo este proyecto poético con otros anteriores y posteriores sobre el erotismo lésbico.

Notas

(1). En esta oración he traducido y refraseado las palabras del historiador francés Roger Chartier. En la introducción a su libro *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences From Codes to Computer*, Chartier señala: “Writing deploys strategies that are meant to produce effects, dictate a posture, and oblige the reader. It lays traps, which the reader falls into without knowing it, because the traps are tailored to the measure of a rebel inventiveness he or she is always presumed to possess” (1). Chartier prosigue a explicar que esas trampas de la inventiva rebelde dependen de un código cultural compartido por quien escribe y quien lee. En la interacción entre escritura y lectura, se forma una comunidad de interpretación.

(2). En mi investigación, no he encontrado otros ensayos críticos sobre *Reróticas*.

(3). Privilegio el concepto de la voz sobre el de la oralidad, porque me interesa indagar sobre la huella o el residuo del sonido (cuerpo) en el habla (logos). Walter Ong, Ruth Finnegan y Paul Zumthor, entre otros, nos han hecho notar que la supuesta polaridad entre oralidad y escritura no puede rendir para un estudio fértil, pues ambas refieren igualmente al “logos”, conocimiento y lenguaje. Sobre esta base, la filósofa italiana Adriana Cavarero desarrolla una interesante reflexión acerca del fenómeno de la voz que abre una vía inusitada en los estudios literarios. La voz es el instrumento que apunta hacia el carácter único de quien habla: “The typical freedom with which human beings combine words is never a sufficient index of the uniqueness of the one who speaks. The voice, however, is always different from all other voices, even if the words are

the same, as often happens in the case of a song” (3). A la vez, sin embargo, si la voz es, además, aquello que se desplaza desde el “yo” hasta el “otro”, entonces, su carácter ontológico pierde la definición de esencialismo inalcanzable, pues su principal función será la de relacionar subjetividades. Ésta es la idea principal del pensamiento de Cavarero: “the act of speaking is relational: what it communicates first and foremost, beyond the specific content that the words communicate, is the acoustic, empirical, material relationality of singular voices” (13).

(4). Al hablar del discurso poético como performance, sigo las ideas de Paul Zumthor en *Oral Poetry*. En este libro, Zumthor efectúa un análisis profundo sobre las conexiones entre lenguaje y voz: “a voice without language [...] is not distinct enough to convey the complexity of the forces of desire animating it. The same impotence affects language without voice, that is, writing” (4). Este análisis prosigue a centrarse en el estudio de la poesía como una performance, “the complex action by which a poetic message is simultaneously transmitted and perceived in the here and now” (22). En la performance poética, según Zumthor, hay una llamada de un “yo” que intenta provocar la respuesta de un “otro” (22). Esa interacción performativa de la poesía funciona como una comunicación social compleja: “which joins the speaker to the author and [...] through which situation and tradition are united” (22). Aunque a Zumthor le interesa la poesía oral, reconoce que en la escritura, con la ayuda de ciertos recursos lingüísticos, se puede representar este carácter performativo de la poesía, claro que sin el sonido de la voz.

(5). Esto, por supuesto, responde a la doble construcción marginal del lesbianismo, desde el género femenino y el homosexualismo. En un perfecto resumen de este doble paradigma, Jagose describe: “heterosexuality requires a sexually aggressive masculinity and a sexually quiescent femininity to secure the delicately balanced ecosystem of its singular phallic economy, defined in contradistinction to the obscenity of two men and the absurdity of none” (4).

(6). Lo inestable del concepto “queer” es parte de su agencia política, por esto, me parece bien dejarme guiar por lo planteado por Jagose en *Queer Theory*, donde tiene por propósito identificar las percepciones y efectos de lo queer, más que definirlo:

[The] fundamental indeterminacy makes queer a difficult object of study; always ambiguous, always relational, it has been described as ‘a largely intuitive and half-articulated theory’. Queer’s ambiguity is often cited as the reason for its mobilisation. [...] Queer is widely perceived as calling into question conventional understandings of sexual identity by deconstructing the categories, oppositions and equations that sustain them [...] Partly because queer is necessarily indeterminate [...] despite its routine circulation as a descriptive term, queer can only be auto-descriptive [...] queer refers to self-identification rather than to empirical observations of other people’s characteristics. (96-97)

(7). Tomo el concepto de “poder impuro” del último capítulo de Judith Butler en *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, “Critically Queer”, en el que la autora retoma el argumento que había desarrollado anteriormente en *Gender Trouble*. Cuando habla de los

performances queer que pueden señalar la constante falta —el error o la equivocación— de los performances heterosexuales, Butler añade que, además de subrayar lo inadecuado de cualquier género (su construcción como eterna repetición), se crea una modalidad alternativa de poder. Este poder no puede verse como una pura oposición, sino como “a difficult labor of forging a future from resources inevitably impure” (*Boddies That Matter*, 241).

(8). Esta organización en figuras coreográficas podría hacernos pensar, también, en las ideas de Roland Barthes sobre el discurso del amante, en *A Lover's Discourse* (1979). Al describir el soliloquio del amante, Barthes propone que este discurso se monta sobre lo que él define como “figuras”, fragmentos de escenas coreográficas del cuerpo (3-4). Para Barthes, el código cultural del amor dentro del cual este discurso se forme adquirirá su versión particular en el topos del cuerpo que lo enuncie (5). Interesantemente, al ejemplificar sus ideas, Barthes recurre a la ópera para comparar la figura del discurso amoroso con la aria, el solo de la voz operática (5-6). En el aria, como en la figura del discurso amoroso, la voz y el cuerpo le dan la calidad de unicidad a lo dicho.

(9). Al hablar sobre la acción y el mito de Eco, Adriana Cavarero interpreta que los sonidos entrecortados del eco tan sólo pueden construirse como un significado en la acción de escuchar: “If these sounds, separated from the context of sentence, come together to form words that still signify something (or something else), then this is a matter for the listener, not the nymph” (166). Es así que alargo esa interpretación hasta el posible amor entre Juno y Eco, en el que hablar y escuchar son indistinguibles entre sí.

(10). Como interpreta Cavarero sobre el fenómeno del eco: “it becomes resonance, music, and acoustic relation [as it] rediscovers, or remembers, the power of a voice that still resounds in logos” (168-169).

(11). *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier es una novela francesa que narra el travestismo de su protagonista, Mlle. de Maupin, y sus conquistas amorosas tanto de hombres como de mujeres.

(12). Todos los nombres mencionados en estos poemas provienen del simbolismo y el modernismo francés. *Bilitis*, de Pierre Louÿs, fue una serie de poemas publicados, de primera instancia, como la traducción de unos textos clásicos que supuestamente recogían la voz de una mujer lesbiana en Grecia. En realidad, habían sido invención del autor. “Delfina e Hipólita” son las protagonistas de un poema de Charles Baudelaire que narra, mediante un diálogo entre las amantes, su relación amorosa, sus miedos, turbaciones y dudas para, luego, terminar con en una condenación social de las amantes. Finalmente, Albertina es la heroína de la obra de Marcel Proust con la que la narración de *En busca del tiempo perdido* está obsesionada por sus aventuras sexuales, en las que siempre toma un papel activo y seductor.

(13). En *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Judith Butler argumenta que el género es una ficción cultural creada a partir de un efecto performativo, es decir, de una repetición de actos. En el género, no hay original, pues todas las categorías son copias de

constructos sociales. Para Butler, entonces, el performance de los travestis (los “drag queens”) vendría a ser una parodia, un exceso del performance normativo que delataría la ficcionalidad del género.

Bibliografía

Aristóteles. *Rhetoric*. Rhys Roberts, Trans. New York: Random House, 1984.

Barthes, Roland. *A Lover's Discourse. Fragments*. New York: Hill and Wang, 1979.

---. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Bataille, Georges. *Eroticism*. London / New York: Marion Boyars, 1987.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York / London: Routledge, 1993.

---. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge, 1990.

Cavarero, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.

Chartier, Roger. *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial UPR, 2005.

Jagose, Annamarie. *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.

---. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Lougo-Ortiz, Agnes I. "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative". Sylvia Molloy and Robert McKee Irwin, Ed. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham / London: Duke University Press, 1998.

Ovidio. *Metamorfosis*. España: Espasa Calpe, 1994.

Ramos Collado, Lilliana. *Reróticas*. San Juan: Libros Nómada, 1998.

Zumthor, Paul. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

El parir de la escritura:

***A media asta* de Carmen Berenguer**

[Macarena Silva Contreras](#)

Pontificia Universidad Católica de Chile

Carmen Berenguer ha señalado con respecto a su libro de poesía *A media asta* [Cuarto Propio, 1988] que “no es un discurso racional, sino una metáfora a medias. La historia de la mujer [como] algo entrecortado y entrelíneas”, definiendo junto a esto el oficio de la escritora en tiempos dictatoriales como “una alteración a un modo convencional” [*La Época* 28].

Bajo estas palabras lo que propongo es que en *A media asta* el cuerpo de la mujer se encuentra desdoblado para cumplir una función autogeneradora, donde ella se hace a sí misma y a la escritura desde el lugar de la madre que la da a luz. Esto, tomando como base un poema en que la voz dice: “La parí y me parió la hice y la deshice de mí/ y con mi lengua lavé su cuerpo ensangrentado de mí/...” [51]. El cuerpo se escinde para producir a otra que se observa como si estuviera en otro cuerpo, la madre que limpia y da vida a la hija como una estrategia de sobrevivencia al vejamen que atraviesa al cuerpo histórico de la mujer, al cuerpo-país y a su propio cuerpo que se transforma en el destinatario de la palabra deconstruyéndose y construyéndose a través del ojo que lo ve y la voz que lo nombra. Me interesa abordar sobre todo los tres primeros poemas de la sección “FRAGMENTOS DE RAIMUNDA”, junto con aquel que cierra el poemario, “REVELADO (Cuarto Oscuro)”.

A diferencia de la primera parte que recibe el mismo título del poemario, los fragmentos tienen un sujeto identificable. Si antes eran las Mapuches, la Ona o la voz femenina sin nombre que enunciaba su historia, ahora es Raimunda la que habla y es hablada en estos fragmentos desde un presente que recibe el bullir de sus palabras. Ella es la “expatriada”, la “pordiosera” que se ubica “fuera del edén” y que en la primera estrofa es mirada y contada desde un afuera que exhibe su cuerpo moribundo. La sin patria, no sólo refiriéndose a la naturaleza del Estado-nación constitucional, sino también a la exiliada de su propio cuerpo, que habla desde el aire porque no tiene lugar donde asirse. Pero el lugar donde se encuentra también es un lugar habitado por lo sucio, donde se respira y exhala impropiedades, y la aliteración de la /s/ en el cuarto verso imprime un ritmo lento y letánico (“difunta susurra su lengua espesa”) a la atmósfera enviciada que nos conduce al séptimo verso donde es ella quien toma la voz para hablar de sí misma: “Fuera del edén la pordiosera Raimunda/ vocifera Me he tragado un volcán y bailo/...”. La palabra que reconoce su Historia es este volcán que Raimunda se traga y grita y que exhibe la puesta en escena de su cuerpo, un cuerpo historizado que ha sido “usado” y que muestra y denuncia la espectacularización de sus marcas y de su propia construcción cultural desde la hegemonía. Es también lo que hace Verónica en “Cuatro tomas para un cuerpo azul”, la proyección de los colores patrios sobre su cuerpo y una voz que dirige y le pide la mueca de angustia, el rictus del miedo en su rostro y la rigidez del cuerpo cadavérico. La denuncia se explicita y nos trae al presente anestesiado con que la voz femenina nos habla de su corporalidad. El occidente por donde se esconde el sol es, sin mayúsculas, el sexo que desea acurrucar y dormir aunque sea artificialmente para tranquilizarlo, para hacerlo olvidar. Olvido que no es posible porque como veremos en el poema siguiente el cuerpo ni siquiera en el sueño encuentra descanso. Ahora el

mismo volcán que se traga cobra otros sentidos, la sangre, el semen y la palabra introspectiva hacia el interior del cuerpo de Raimunda que la hieren o que pujan por salir.

Las dos siguientes estrofas llaman la atención por la repetición de los dos primeros versos y porque en la segunda se va perdiendo el relato de la mujer. Comparemos: “Allí donde habité por siglos y siglos/ se va perdiendo en un hilo el infinito/ porque nada queda ya ni el seguro de la puerta/ ni el púrpura malva de tu boca se quebró de espanto” con: “Allí donde habité por siglos/ se perdió el infinito nada queda/ el cerrojo de la puerta ni el pubis de tus labios/ solo el mujido espanta” [28] para comprender el desplazamiento a nivel de significante que se da en los tres últimos versos, la metonimia que en términos lacanianos materializa el contenido inconsciente reprimido.

En este caso la metonimia del poema viene dada por el fonema /m/ que es explicitado en el título de la tercera sección del poemario “LA GRAN HABLADA (MM). La loca del pasaje”. La /m/ que se encuentra también reiterada en el epígrafe del Antiguo Testamento que abre la lectura: “Por qué no me mató en el vientre/ y mi madre me hubiera sido mi sepulcro”, y que nos pone de frente a uno de los ejes del poemario, el lamento por la vida, la violencia, el castigo y el abandono del padre y la maldición que pesa sobre el cuerpo, en un conjuro que en el texto liga a la madre con la hija en una suerte de maldición de Eva en que todos la señalan: “...La Carmen tiene una hija/ la hija es hija de la hija de la hija desvelo...” [44]. Es precisamente la /m/ el fonema que se pierde por completo cuando ella nos dice al final del poema que acá citamos: “después que te entregué los hijos/ después que acosté contigo/ hablé hasta el alba pariendo”. La

pérdida de las palabras que sufren los versos a medida que avanzan las estrofas culmina en la pérdida absoluta de esta /m/ que ya antes se anunció, el yo que se diluye cuando ya nada queda, ni siquiera ella misma, la Raimunda que se encuentra expatriada, hablando desde el impuro aire. La /m/ de ‘madre’, ‘mujer’ y del pronombre ‘me’ (‘mi’), se diluyen en estos versos que dicen “acosté contigo” en lugar de un “me acosté contigo” que sería lo gramaticalmente correcto, idea que se conecta con el olvido de sí al entregarle –supuestamente– a un él, los hijos. No olvidemos que “Es ella la Fresia de sus sueños/ su doble espejeando LA/...” [32], la mujer indígena que en *La Araucana* (1) al ver derrotado a Caupolicán le lanza a su hijo diciendo: “Toma, toma a tu hijo, que era el nudo/ con que el lícito amor me había ligado;/ que el sensible dolor y golpe agudo/ estos fértiles pechos han secado:/ críale tú, que ese membrudo cuerpo en sexo de hembra se ha trocado;/ que yo no quiero título de madre del hijo infame del infame padre”. Fresia es la madre ausente que abandona a su hijo en brazos de un padre que, ante sus ojos, ha cometido infamia adquiriendo rasgos femeninos, mostrándose débil ante el enemigo, y cambiando su “membrudo cuerpo en sexo de hembra”.

La ‘m’aternidad reprimida se explicita en el poema en tanto son éstos los hijos y los fragmentos para Otro, uno que en su vergüenza ya no puede mirar a la cara porque como dirá en otro poema ella siente “la vergüenza de una hormiga/ que come excremento y mierda” [48]. Así, el deseo de volver al vientre materno y de formar desde allí una unidad con la madre se manifiesta en el epígrafe y en la pérdida de la identidad sufrida por el cuerpo femenino.

Por otra parte, el poema termina con la violencia del parir hablando, violencia que lleva en sí el gesto de autovaciamiento, del olvido de sí que en términos de Georges Bataille ubica a este cuerpo en el lugar del animal herido [Sánchez 91], desposeído ya de toda utilidad en términos económicos ya que es un cuerpo que ha sido vejado hasta ser convertido casi en cadáver: “Ella me dijo/ Lo usaron todo y después.../ qué dije/ Lo dejaron para que otros lo tuvieran/ Los despojos esos mismos/ .../ Pero ahí no se resolvió todo/ Quedó tiesa en la tierra/ con los brazos extendidos” [21]. Sin embargo, la cruz que se repite como imagen dentro del poemario propone otra forma de entender este cuerpo de mujer, despojo que queda en la tierra y que bajo otra clave dentro de *A media asta* podría ser la cruz sacrificial que redime su cuerpo. Nada queda, solo ese cuerpo devastado como sacrificio, “... LA ÑUSTA (2)” [28], la constitución de un cuerpo mujer Latinoamericana que se escribe desde lo más carente, desde una individualidad doblegada y fuera de la regla (la concubina) pero que se sacraliza al ofrecerse como ofrenda, pues la ultrajada tiene como “.../ paraje el incienso...” [29].

En el segundo poema el desdoblamiento es dual: la voz que sueña las imágenes de Raimunda y que culmina los versos en la vigilia y, a su vez Raimunda que, dentro del plano onírico, se reconoce a sí misma como cuerpo ultrajado. ¿Cuáles son estos deseos de la carne que siente en el verso inicial? Pueden ser los de ella reconociéndose en sus necesidades –no olvidemos que ahora tiene un nombre–, pero también pueden ser los de un él que convierte este cuerpo en ruina con sus “.../ Aspas de carne” que hacían de “su piel [...] la carnada” [11]. Precisamente este es uno de los aspectos que me interesa destacar, la ambigüedad con que la voz se desplaza a través del poemario, versos encabalgados y uso de pronombres que permiten comprender las acciones

hacia uno mismo o hacia un otro. Esta ambigüedad en la que se ampara su escritura queda explicitada en un poema de la primera parte cuando a modo testimonial la voz de la mujer recuerda:

“-Ojo por ojo- decía el verdugo.

Mis ojos devolvían la mirada

mientras me iba poniendo

el capuchón y la tela emplástica

en los labios” [10]

¿Quién le tapa la boca? ¿El victimario que le tacha los labios o es ella misma que se queda impávida y no es capaz de denunciar lo que le ocurre en el momento? Ambas posibilidades quedan abiertas mientras que en el poema que nos interesa dejamos a Raimunda observándose, re-conociéndose en la mueca del llanto, la caricia al rostro que le devuelve la imagen de su sexo, su sur.

Concentrada la mirada en el sur de Raimunda emerge el recuerdo que se manifiesta en convulsión: “El convulso le devuelve y le enciende” [29], vale decir, el temblor sexual, el del miedo y la locura se reviven desde la genitalidad que reaparece una y otra vez a lo largo de *A media asta* por medio de la letra “v” y sus variantes, en palabras como “vulva”, “vuelve”, “vestido”, “velo”, “malva”, “vientre”, “violeta”, “vejamen”, “pubis” y “yudando” que hablan de la “violencia” y la “violación” silenciadas y de la “vagina” como la zona dañada, lugar que se

irá haciendo en los poemas hasta completar “... este canto/ vagiano lleno hasta el borde
bramando/...” [58].

En esta escritura de lo sexual lo desplazado emerge con fuerza y se nombra en otros lugares que van armando el tejido de los poemas desde la voz y la mirada femeninas que crean, como la madre al hijo, las palabras. Casi al final del texto será ella entonces la que diga las cosas por su nombre, a diferencia de la voz masculina que maquilla la realidad: “.../ Vivo lujuriosa tocándote infinito ¿Y esos huevos?/ Son dos mundos dijiste eyaculando/ ¿Qué mundos?” [55]. Será ella y no él quien siente la lujuria y use las palabras “huevos” y “eyaculación”, desenmascarando “el cuento” con que él responde y por eso la pregunta al parecer desconfiada que cierra el poema.

Junto con el temblor en su sexo a Raimunda le asaltan los recuerdos desde la oralidad, esa que le devuelve la imagen de su cuerpo en el enfrentamiento con el poder y la muerte: “Soy la pálida – le grita- te deseo tendida en la maleza / -maldita- vocifera/ malinche le rueda por la cara”. El cuerpo construido por los Otros, la cultura que la desea sumisa y que se cuele en la memoria y la voz de Raimunda. La Malinche como la mujer rajada, abierta, deshonrada, pero también como la traidora porque revela los secretos, esta vez, traicionándose a sí misma porque deja que el mundo externo invada su intimidad.

El recuerdo enciende el cuerpo y expone su sexo en el noveno y décimo verso: “Encendido él pálido liba raposa/ y sonrosada carne la ultrajada/...” La memoria se concentra en el pubis malva de la primera sección de *A media asta*.

La metáfora que propone el poema, es decir, la imagen que condensa la identificación de la voz que habla en un sentido lacaniano se halla en este último verso: ella es la ultrajada, la mujer descrita antes en un poema “VEJAMEN”, es el cuerpo en cruz, moribundo, tirado en la tierra: “.../ Quedó tiesa en la tierra/ con los brazos extendidos/ Toda pálida/.../ La ultrajada La ultrajada La ultrajaron” [21]. Los mismos versos también escenifican desde lo fónico el lento y repetido lamido gracias a la reproducción de la /l/, la saliva de los agresores que “.../ en la hierba la salivan lamida te mo” y el auto lamido que en “ME LA ESTOY LAMIENDO” hace de ella una “perra”, un animal herido que cura sus llagas. El quiebre de la palabra en éste y el siguiente verso dibujarán el espasmo que sacude al cuerpo, el silencio del miedo que interrumpe el discurso, la convulsión de la palabra y los gemidos entrecortados de la inocente gimotera. Tras el rouge que ruge esta mujer que lleva a los dioses consigo –la diosera, pero también el recuerdo de la pordiosera– se esconde la /r/ del rojo sanguinolento de la violación y la ‘m’uerte, el mismo rojo que tiñe el cuerpo-país en el poema que cierra *A media asta*. Aquí, el acto sexual entra en las redes del mercado donde “.../ transa el modo de hacerse bello” y el cuerpo de la mujer es pagado en el artificio de la tramoya. Tras el escenario del comercio sexual Raimunda baila como una marioneta sobre el fuego –y más atrás decía “.../ Visceras al trueno fuego lo juegan al cara o sello” [11] –.

Igual que el poema anterior éste termina con un quiebre, una suerte de sentencia que transporta las imágenes oníricas al plano de la vigilia. Este y otros sueños se tornan pesadillas que aquejan el cuerpo y asumen visiones del horror que hacen de éste un lugar perdido, una materialidad

errante y deseante que tanto en el dormir como en el despertar se halla sumido en la oscuridad y la confusión de las tinieblas.

El tercer poema de esta sección nos entrega una imagen externa e interna de la corporalidad, un cuerpo de mujer derrotado y no seductor, que se exhibe como putrefacto y corroído por fuera y empequeñecido y pudoroso por dentro, también lleno de muerte y de mierda:

Afuera
está lo
carcomido
y adentro
atónito e
irremediable
la
vergüenza
de una
hormiga
que come
excremento
y cadáveres
[30]

El ojo del poder que la observaba, el ojo cómplice que se hacía partícipe de la maldición cede lugar a este otro ojo, al ojo de ella que se observa y que se va coloreando ceniza, apagándose en el parpadeo que viene a interrumpir el mensaje unívoco de la Historia, una versión espectacularizada en el fosforescente neón de la ciudad, mensaje que muestra que bajo la apariencia de lo moderno y del *glamour* se esconde el mensaje de la muerte. Acá nos habla de mujeres protagonistas, “... las ladys, las misses/ matronas madonnas de la historia” que no responden a su llamado de auxilio, a su desesperado y agonizante parpadeo.

Lo que sigue en el poema nos recuerda –paradójicamente– la inocencia de las rondas infantiles, tanto en el silabeo como en la repetición de éste, pero además concreta en el texto este pestañeo y la alienación del lenguaje como consecuencia del trauma, así como también el útero femenino representado por la ‘Y’: “Y LA LA LA LA LA LA LA ÑUSTA”, verso que también encierra la metonimia del poema en la /l/ que se repite acá y que luego lo hará en la aliteración que se produce en el verso veintiuno: “.../ que muere a la luz de las luciérnagas/...” y que refuerza la sensación del letargo de las tardes infecundas del verso veinte y la imagen de la ‘loca’ del pasaje en este poema y en la sección posterior.

Pero el texto nos revela otra metonimia que posteriormente se conectará con una de las metáforas del poemario. LA como ‘Latinoamérica’, aún más cuando el texto dialoga con la escritura elitiana de L. Iluminada en *Lumpérica*, palabra formada por lumpen más América. La imagen metafórica que se obtiene entonces y que ayuda a descifrar uno de los textos posteriores es la de la figura de Raimunda igual a Fresia (al mundo indígena) y ella “.../su doble espejeando LA/

ñusta LA ñusta LA del Cuzco/...” [32]. En este sentido al hacer hablar a Raimunda, la ultrajada e invadida, la escritura de Berenguer realiza una:

[t]entativa por romper el aislamiento y la precariedad de la situación cultural de la mujer latinoamericana. Búsqueda de un recorrido diferente para cursar en la historia el sentido de ese ser diferente, que es habitar y ser habitada por un continente femenino y, por lo tanto, abandonado como residuo, enmascarado y deseado como fetiche, retocado por un maquillaje que alberga entre las muchas capas de su placenta el embrión de culturas milenarias y soterradas: las llamadas culturas arcaicas, ‘precolombinas’ [Brito a 9]

El cuerpo violado –Sudamérica violada– viajará hacia la muerte en un vía crucis que recuerda el calvario de Cristo: “Podridos reverenciales litúrgicamente/ hacia la flora se va cerrando el párpado/ en el camino de púas”. La naturaleza se transforma en la tumba que acoge a este cuerpo que se deja morir.

Nuevamente la identificación de la voz es con un cuerpo ultrajado, agobiado, desvariante, ella es la loca que habita “.../ en los pasajes de una celda”, la Emperatriz que habla en tiempo presente “... desde la lengua/ deslenguada y mal parida”, léase desde la lengua sin lengua, la voz que no encuentra palabra y que no puede hablar por la mal-dición que pesa sobre sí, aunque la escritura contradice y rompe el gesto del silencio. Es por eso que el contraste se marca en las figuras literarias citadas en los versos anteriores: Julián Sorel que aunque escondido defeca sobre las

faldas de estas aristócratas, las madames también hipócritas de la historia, Julieta que muere rebelde y las Bovary que prefieren acabar con sus vidas antes que morir en una celda a media luz.

El poema que cierra el texto “REVELADO (Cuarto Oscuro)” exhibe desde lo fónico el acto sexual y el acto de parir, es el grito que viene desde abajo, la “...espuma debajo de la lengua” [52] de la que no se duerme y busca despertar a los otros. Es la violación silenciada que se reitera en la sección donde se encuentra este poema titulada “CUATRO TOMAS PARA UN CUERPO AZUL” donde se escenifica el cuerpo de Verónica casi muerto, azul, blanco y rojo por el espectáculo que lo escribe y que reduce el dolor y el miedo a la mercancía y a la inmediatez de la proyección. La luz artificial que ilumina su cuerpo esconde las huellas, es el cuerpo que se ve transparente pero “simulando desnudez” [63], cubierto con una malla color carne porque a Verónica “... no le agradaba desnudarse en escena y guard[a] silencio” [63], es el cuerpo de una mujer cuyos fragmentos “...están en la [...] en la página anterior y en la última” [65], es decir, en el cuarto oscuro donde ocurre “LA ESCENA DEL SILENCIO”:

A media luz

LA ESCENA

DEL SILENCIO (pausa)

PUSO LOS DEDOS EN
SEÑAL DE LA CRUZ

TACHANDO LOS
LABIOS

ROSANDOLA SUAVEMENTE
EN MOVIMIENTOS

CIRCULARES

SUAVEMENTE TODA
LA MANO

HASTA EL
EXTASIS [66]

El gesto institucionalizado del silencio se tuerce en el último poema “REVELADO (Cuarto Oscuro)” en tanto éste es la zona por la que se fuga el deseo y la muerte, en este cuarto oscuro el cuerpo de la mujer se tiñe de la luz roja necesaria para el revelado fotográfico que se vierte también en la imagen de la sangre sobre el cuerpo-nación Chile. Finalmente, y en medio del jadeo silábico de los cuatro primeros versos de este poema, ella se enfrenta al ojo que representaba el poder y lo observa cara a cara, en contraste con la voz que abría el poemario y

señalaba:

.../

Los ojos vueltos

En el viento escrito: Ondas

La mar bramando: Llama

al ojo que le sonríe

por el ojo que dice

al otro ojo

porque los ojos fueron sacados

mamita

para que nunca vieran [8]

Ahora ella, al contrario de lo que ocurría al inicio, puede nombrar a este otro ojo e incluso buscarlo, inquiriéndolo al preguntarle donde está y no censurando su propio goce. Se da cabida a la pulsión: “.../ veo te veo ojo te veoojojojojojojo/ dónde estás ahahahahahahahahaaaa/...”. Por otro lado, se denuncia con mayúsculas el concepto de muerte que se esconde tras el artificio de la ventana tecnológica del emergente neoliberalismo chileno de la década de los ochenta, idea de apertura económica hacia el exterior que contrasta con el proyecto unificador de la Dictadura que homogeneiza el cuerpo social aniquilando la diferencia:

.../

Aquí hay una bomba DETRÁS DE LA VENTANA POR

DONDE PASA UN SATÉLITE DETRÁS DE ÉL HAY UN FRANCO-
TIRADOR MADRE,...HAY UNA BOMBA AQUÍ...AH AH AH
EN EL CUARTO OSCURO HAY UNA, MADRE. [68]

La llamada final a la madre, el grito, es el llamado a ella misma en el momento en que su cuerpo se pare, y pese a que en otro lugar del poemario se le cuenta también a la madre la situación carcelaria, la degradación material y la enfermedad como algo sin salida evidenciado en estos versos:

Me has visto desaparecer

Me viste partir

Me sentiste

.../

hoy lavé mi pubis pues en la cuarentena de mi vida

debo limpiarme porque estos poros estas células viejas

saldrán de mí y volverán células muertas a clavarse

nuevamente [56]

Es la madre la que da vida a la hija cíclicamente y que la lava lamiéndole su cuerpo, la saliva de la palabra constructora: ".../ Mi lengua te lavó enterito día y noche/ hasta el primer pendejo" [56], que ya no necesita de la imagen del hombre para decirse. La 'h' elidida de la palabra-gemido 'uye' es el deshacerse del poder patriarcal que nombra como cuerpo sumiso, silenciado, y doloroso. La voz se raja y se deja rajarse como gesto subversivo en que ella toma el control de su cuerpo.

La iluminada Raimunda

Siguiendo la noción de hipograma propuesta por Rifaterre, quien lo define como el texto cultural o, en otras palabras, el agujero que el lector debe completar, los tres poemas que abren la sección "FRAGMENTOS DE RAIMUNDA" dialogan con el poema en prosa *Escritura de Raimundo Contreras* de Pablo de Rokha, texto autoeditado en 1929 y que el mercado silenció durante más de treinta años.

Escritura del duelo, el título de la primera parte del texto de Contreras se denomina "Bandera de luto", lo que irremediamente nos conecta con el lamento que hay en *A media asta*. En la poesía de De Rokha se padece la pérdida del hijo y se sufre la marginalización de este huaso bruto y literato que es Raimundo, quien llega a la capital para desplegar su escritura venenosa y bombardera: "**el poema** gran química metafísica" [De Rokha 43], mientras que en el poemario de Berenguer es la hija la que se lamenta y a la madre es a quien llama en un símil del cuerpo

mujer, cuerpo país, cuerpo continente. La bandera de luto que ondea a media asta como emblema patrio de la conquista masculina que la flamea, el monte que monta a la mujer convirtiéndola en su objeto de goce y señorío. Para Eugenia Brito una forma de

corporalizar el silencio latinoamericano, [el] silencio con que las etnias locales, oprimidas y aplastadas por las sucesivas dominaciones, cedieron paso al mestizaje a través de una cultura elidida y cuyas figuras retienen en la reserva del ser; [...] y con ello, visibilizar y hacer de esos grupos postergados [...], lugares legibles en nuestro territorio” [Brito b 18].

Raimundo es el punto de fuga en la gran ciudad, una figura heroica sobre la que se despliega una “épica fundacional” [Brito b 21] abierta al despertar sexual, a la pena y a la alegría, a la soledad de quien quiere morir por el desprestigio y el silencio temporal al que se lo condena en la urbe:

“ él anda abstracto en totalesimperiales-/ rurales soledades con dominio astrosíquico/como aquél que después encontró que en-/ contró e iba llorando des-/ de para siempre ...” [De Rokha 57].

Llama la atención que en estos textos de Berenguer la sintaxis recorre los mismos caminos de la escritura rokhiana, los versos se encabalgan y las palabras se separan por espacios que marcan silencios. La ausencia de signos de puntuación (casi completa en el texto de la poeta) y el flujo

verbal ininterrumpido hacen que “las palabras adquieran volumen, espesor y densidad en esa partitura de un país casi en silencio” [Brito b 22]. En ambos poemas de *A media asta* –e igual sucede con *De Rokha*– se rompe con el paralelismo fono-semántico explicado por Cohen, ya que en algunos versos la pausa de la voz no corresponde a la pausa del sentido en el poema, lo que vuelve a algunos de éstos ambiguos, porque no son independientes semánticamente, como ocurre por ejemplo en:

Fuera del edén la pordiosera Raimunda

vocifera

Me he tragado un volcán y bailo

y canto

Me usaron y uso fármacos para dormirte occidente

En una balsa al mar

para mecerte [28]

Raimunda siente los deseos de la carne

vio un rostro que la sufre y llorante

vuelve su pálida caricia hacia el norte

que le devuelve su sur (29)

Los versos de estos textos consiguen el efecto de una negatividad, una limitada desestructuración que hace del discurso un hilo continuo en el que nada empieza o concluye, despojando a las pausas que van al final del verso de su valor sintáctico y fundiendo las secuencias con los significantes, en un texto en que las palabras pujan por salir aunque sea a empellones. Mientras que el fragmentarismo habla del cuerpo mutilado y escindido en el caso de Berenguer y de los materiales populares del mundo rural chileno –de los campos y los prostíbulos– en el caso de De Rokha, en ambos textos, se halla la idea de una escritura no docilizada, no sumida a jerarquías métricas y con una poética que busca provocar, por una parte la función del literato como “... una gran máquina es/ decir el que riega duraznos con petróleo / y el que siembra terrenos a dinamita y/ ara a patadas o balazos es decir el que/ esteriliza y produce aquella fruta egregia/ del veneno” [De Rokha 43] y, por otra, el aullido de una mujer que se refugia en las “ventajas de la escritura “ [33] para externalizar su grito:

No más inyecciones guardias
que la loba aúlla para dentro la ciudad
No más pues aúlla para dentro el país
Aquí va mi aullido

¡Despierten sonámbulos! (47)

El último poema de *A media asta* –bajo la lectura que hemos propuesto– también dialoga con otro texto de la cultura, esta vez me refiero a *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit. Si la escena del silencio corresponde al revelado de la violación y a su vez a la fragmentación del cuerpo de

Verónica en la sección “CUATRO TOMAS PARA UN CUERPO AZUL”, entonces lo que atraviesa estos textos es la exhibición y la espectacularización del cuerpo de la mujer. Así, la filmación de Verónica y los colores patrios sobre su cuerpo nos recuerdan a las luces de los focos que atraviesan a L. Iluminada en medio de la plaza pública, hay que decir que ambas están expuestas y proyectadas, y que la cabeza rapada en Eltit se asemeja al pelo corto, rojo y parado en Berenguer, prueba ambos de una identidad construida en las huellas dejadas por la experiencia depositada en sus cuerpos. Ambas mujeres escribiendo sobre sí la historia y denunciando las políticas que las escriben desde un poder que las define como mercancía.

A media asta, una escritura que se dice a sí misma

En un primer nivel de lectura la poesía de Carmen Berenguer es una protesta abierta a la dictadura pinochetista vivida en Chile entre 1973 y 1989, una crítica a la tortura y a la violación ejercida sobre el cuerpo femenino y también sobre el cuerpo de Chile. La poeta crea una línea histórica que va desde la Conquista española y la sumisión indígena hasta el encierro actual en que se halla la voz que habla, encierro tanto físico como psicológico, la lengua mordida y la boca desdentada:

... Por la boca muero, y pongo los ojos
tras de mí, y te veo, entre comillas y dos puntos.
Me mordí la lengua, chiiit: Te ví desnuda [33]

Desde este modo de expresar el texto se vuelve esencialista, vale decir, el hombre representado por el ojo vigilante es siempre el victimario y la mujer la víctima, el cuerpo sometido que debe callar la violencia ejercida sobre sí, el ser que siente vergüenza y que se deja hacer, tal como se señala en el poema:

LA PRIMERA CRUZ

LA ONA

agachadita pegada

a la tierra

escuchaba los cascos

La pisotearon

Conjuro La maldición

-Se fue a morir en el río

- Tendida en la barca se dejó

llevar herida

SU PUBIS MALVA [15]

Sin embargo, más allá de binarismos de género, la corriente colectiva subterránea (Adorno) que propone su escritura es un nuevo modo de decir a la mujer, un modo proveniente desde la mujer misma. Esto se evidencia en el desdoblamiento del cual hablábamos, donde la mujer se construye desde su habla, pero también en la manera de decirse, donde la voz femenina se traviste para tomar la voz del hombre y llamarse:

- ven aquí guachita PUDE SER LA PRIMERA JUNTA
estoy sola y no tengo DE MI REPUBLICA
con quien hablar
- ven no seas fanática-LAS DOS HAREMOS UNA GRANDE
- bésame y verás TE ENSEÑARE MI LENGUA
te contaré cuentos
y te haré masajes
.../
- cierra las piernas TE PUEDO ENSEÑAR TANTO
esta es mi lengua QUIERO SER TU MADRE [42]

Ahora bien, lo importante es que para decirse desde la voz masculina no se deja de ser mujer, siempre es un ella el que enuncia pero para tomar prestada la voz de Otro, la voz de la cultura en términos lacanianos, en este caso, la cultura de la represión. Ella se llama a sí e instala la maternidad de por medio, toma el modo de hablar de un él pero no quiere ser un él, es decir, un padre, sino una madre. Es el cuerpo llamándose desde lo genital y así, la sexualidad deseante achacada al mundo masculino pasa a ser su propio patrimonio y desde ahí se funda la unión con su cuerpo, desde *su* deseo. El modo de construirse contrasta entre el poema “ME LA ESTOY LAMIENDO” y “REVELADO (Cuarto Oscuro)”, pues en el primero hay un él que “.../ La iba a decir y la obligó/ Entre los ojos y los labios/ La obligó/ En la pelvis/ La iba a decir/...” [17], pero finalmente no la dice, no la construye sino que borra a través de la violencia y, por otro lado, el último en que la metonimia se hacía presente a través del fonema /h/ ausente de la palabra ‘uye’,

que evidenciaba la pérdida de la mudez por ser éste un fonema mudo, es decir el habla que se manifiesta en la escritura y la ausencia del hombre para la construcción de un yo, pues ahora se reconoce el deseo femenino y su palabra que quieren explotar, así como la presencia de la madre observadora y depositaria de la verdad que es revelada.

En relación a este patrimonio hay que señalar que el poemario de Carmen Berenguer también dialoga con la escritura mistraliana en cuanto a las alusiones a la naturaleza y a la ternura de la maternidad, a las imágenes de la mujer con el niño en los brazos y al paisaje chileno de la zona central. No obstante, *A media asta* presenta un nuevo modo de instalar estos tópicos y esto, en la ironía de la poeta al utilizar en algunos poemas títulos con mayúsculas –casi como gritos que todos oyen– que contrastan con el contenido de los versos, tal vez, como un modo de desenmascarar los carteles luminosos de esta vida, como modo de denunciar el artificio. Por ejemplo la poeta en “LA GRILLITA FROTA SUS PATITAS” primero contextualiza en la naturaleza y luego ironiza con la provocación y la oralidad hegemónica que atribuye la culpa de la violación a la mujer, casi como un juego en que es ella la que incita al acto sexual y en que encubre al hombre acudiendo a la leyenda del trauco.

Además, hay que señalar el lenguaje que la poeta utiliza para hablar de su cuerpo y de su historia, ya que no recurre al eufemismo ni al romanticismo, lo cual hace de su poesía una escritura deslenguada, tal como el habla de la Emperatriz mal parida que rondaba en sus poemas, una poética sin atavíos porque “... odiosa indumentaria es el adorno...” [33]. De este modo por el texto circulan palabras como ‘vagiano’, ‘vulva’, ‘pendejo’, ‘pubis’ y ‘huevos’ para referirse a

la zonas genitales, como también ‘lamiendo’, ‘eyaculación’ y ‘defecar’ para representar acciones realizadas por sí o por los demás. Este es un cuerpo erotizado desde lo grotesco y no desde las estereotipadas imágenes femeninas atravesadas por la moda, y aquí otra zona de fuga, la autocrítica y la palabra alejada del lugar común.

La construcción de los poemas a modo de cajas chinas es otra de las características de *A media asta*, donde un poema contiene en sus versos el germen de otro y así sucesivamente. Las imágenes y los versos se van repitiendo casi como una letanía que invoca a la herida que reaparece una y otra vez cuando el manto cae; la tortura que no cesa; el movimiento pélvico del acto sexual; el tic de la locura; la alienación producida por las horas letárgicas del encierro en una celda o incluso la purgación del decir, del contar lo que pasó, del hablarlo reiteradamente para que cobre existencia, el parpadeante mensaje del cuerpo de la mujer y del cuerpo nacional. Estos gestos crean un marco en el que el cuerpo se pone a hablar e instauran la posibilidad de un desplazamiento con respecto al discurso aséptico que se pronuncia sobre el cuerpo en tiempos de Dictadura, hegemonía que usa el lenguaje del dominio y la lucidez, “[d]ominio de la motricidad, lucidez con respecto a, los deseos que expresamos o reprimimos, vigilancia severa para con lo que conviene dejar entrar o expulsar. La vigilancia de los sentidos” [Le Du 83]. La falta de signos de puntuación, los cortes y las pausas en medio de los versos que forman un silencio, la repetición del s.o.s que se escribe sobre la bandera de negra estrella y otros tantos lapsus dentro del poemario, expresan el distanciamiento de los códigos aprendidos y las fallas del discurso construido por la razón, son los lapsus de esta “...cuerpa fermento tierno” [11], el cuerpo

feminizado que expresa sus pulsiones en las fallas textuales de *A media asta*. Es la distancia expresada cuando se deja hablar al cuerpo y a la vez se intenta verbalizarlo.

Por último, la novedad del texto opera en cómo arma la palabra asociada al miedo haciendo surgir de ella una multiplicidad de significados, así, en “ME LA ESTOY LAMIENDO” en los dos primeros versos que dicen: “Lo sabía te me lo ibas/ Te me lo fuiste te me lo ibas/...” [17] podemos decir “teme” (como enunciado verbal), “témelo” (como imperativo), “lo teme” (a un él/eso), “mete” y “lo mete”, todo gracias a tres sílabas que se encuentran próximas. Junto a esto el espasmo del miedo en la misma articulación de la palabra que lo nombra como “te mía” o “te mo” que son utilizadas en otros poemas. Palabra dividida que testifica “la lucha interna entre deseos contradictorios [pues] [e]n la elaboración de una frase completa, de un texto que se sostiene, algo escapa y abre una brecha en [su] continuidad” [Le Du 80], es el cuerpo y la escritura diseccionados al final del poemario.

Escritura de hablas femeninas *A media asta* utiliza el lenguaje del testimonio corporal y también del silencio, el contraste entre el decir y su interdicción. La gran cantidad de espacios en blanco completa la escritura. Autocensura impuesta, el secreto de la tortura que habla de sí como si hablara de otros, avance hacia un decirse que se presenta sin salida, el espacio clausurado de lo íntimo y lo privado, exposición de un cuerpo que se dramatiza en sus marcas y que lo transforma en un cuerpo político y sexuado. El guión del horror se escribe sobre la propia materialidad y deja la marca/la mancha histórica de la vergüenza que se esconde en el gesto imperativo en que

la voz y su observador deben bajar la mirada, el estigma señalado en los escasos versos ubicados en la parte inferior derecha de una de las páginas:

Mira la manchita en mi piel
es el mundo que me coló
Y mira mi piel manchada
baja los ojos no veas [9]

Notas

(1) *La Araucana*, escrito por Alonso de Ercilla y Zúñiga, es el primer poema épico dedicado a la conquista de América. Su primera aparición data de 1569 y, gracias a su éxito, fue reeditada en 1578 y 1589 respectivamente. Se trata de un largo poema de tres partes, el cual contiene los hechos anteriores a la llegada de Alonso de Ercilla a Chile, además de las campañas de conquista de los españoles y los conflictos entre éstos y el pueblo mapuche en la llamada Guerra de Arauco.

(2). 'Ñusta' quiere decir la virgen - concubina del inca. Nótese la tensión que encierra este significado.

Obras citadas

Berenguer, Carmen. *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio, 1988.

Brito, Eugenia. "Introducción". *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.

---. "Prólogo". *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.

Cohen, Jean. "Nivel fónico: la versificación". *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1977.

De Rokha, Pablo. *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Orbe, 1966.

Ercilla y Zúñiga, Alonso. *La Araucana*. Madrid: Cátedra, 1998.

Le Du, Jean. "El cuerpo: ¿una metáfora?". *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Olea, Raquel. "El cuerpo mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Cuarto Propio, 1993.

Sánchez Cecilia. "Cuerpo, performance y memoria en Chile". *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Cuarto Propio, 2005.

---. "Segunda edición de "A media asta". *La Época*. Santiago: 30 de abril, 1991.

Notas/Notes

**Nueva narrativa argentina:
el realismo “agrietado” en *Los mares de la luna*, de Luis Sagasti**

Vera Helena Jacovkis

Universidad de Buenos Aires

Como señala Drucaroff (1996), Lukács basa su *Teoría de la novela* en la idea de que aquello que distingue a la novela de la épica es la aspiración a una totalidad: si en la épica el mundo era homogéneo y los personajes se correspondían con él, la novela aspirará a recuperar esta totalidad que se ha perdido:

La novela consigue representar esas vidas empíricas con la tensión entre su riqueza, autonomía y heterogeneidad, por un lado, y una fuerza estética totalizadora, por el otro, fuerza que es más bien un deseo, una necesidad, una aspiración, que nace no de un sentido previo sino de una nostalgia, un recuerdo de que hubo un sentido y vale la pena intentar encontrarlo nuevamente. (Drucaroff, 1996: 92).

En este sentido, una de las características del realismo decimonónico es precisamente que, en su pretensión de “mímesis” de la realidad, aspira a una totalidad, ambición que podemos encontrar, por ejemplo, en el proyecto de la *Comedia Humana* de Balzac. En efecto, Balzac pretendía

construir una obra que, enfocando diversos aspectos de la sociedad, diera “una representación global de la sociedad francesa del siglo XIX” (Auerbach, 1950: 449): se trataba de un proyecto “universal” y “enciclopédico” (451). De esta forma, el realismo decimonónico muestra una fuerte confianza en el lenguaje como capaz de representar la realidad, confianza que se perderá en el siglo XX.

Una de las líneas que traza Drucaroff (2007), en relación con la llamada “nueva narrativa argentina”, es lo que ella denomina el “realismo fantasmal”:

Con importantes excepciones, la estética predominante [de la nueva narrativa argentina] discute el realismo. [...] Pero casi siempre se trata de un no realismo con grietas realistas, o de un realismo agrietado. En diferentes grados, en la escritura siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite a lo fantástico (...), otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura... (Drucaroff, 2007: 130).

En este sentido, encontramos en *Los mares de la luna*, de Luis Sagasti, lo que podríamos llamar una “declaración de principios” formulada por el narrador: “Observa que las columnas que él [Julián] creía altorrelieves están pintadas simulando el estilo corintio: un realismo absurdo, como todo realismo absoluto, ya bastante tenemos con el mundo como para querer duplicarlo.” (Sagasti, 2006: 56). La distancia que el narrador toma del realismo “mimético” se verá a lo largo

de la novela de diversas formas, tanto en relación con la estructura del texto, de diálogos cortados y un narrador particularmente irónico, como con la introducción de diversos aspectos fantásticos en el texto que nos permiten ligar esta novela a la serie del “realismo fantasmal” de la nueva narrativa argentina. En este punto, cabe tener en cuenta la distinción que realiza Jakobson (1969) entre dos formas diferentes de realismo: por un lado, el realismo que, como corriente estética, se distingue por una serie de características particulares; por el otro lado, una “actitud realista” que se puede encontrar en diversos textos que no forman parte de este movimiento del siglo XIX. Así, Jakobson señala que muchas corrientes estéticas postulan su perspectiva artística como aquella que, superando a las anteriores, es capaz de mostrar la “verdadera” realidad (el impresionismo, el futurismo, el expresionismo). De esta forma, si bien la nueva narrativa argentina muestra en un punto una “actitud realista” en la medida en que utiliza convenciones realistas y contiene (y es el caso de *Los mares de la luna*) referencias directas o indirectas al contexto de producción del texto, al mismo tiempo se distancia de un realismo “clásico” para presentar, por el contrario, un mundo agrietado donde se pone en juego permanentemente la imposibilidad de totalización.

En este sentido, la relación del texto con el realismo así como con lo “fantástico” se liga directamente con dos cuestiones fundamentales en la novela, que analizaremos a lo largo de este trabajo: en primer lugar, si un realismo mimético busca o pretende una forma de “totalidad”, la novela señalará la imposibilidad de llegar a ella. Por el otro lado, si el realismo decimonónico trabaja con la separación dicotómica entre realidad y apariencia, el texto problematizará esta separación a partir de la desestabilización y puesta en crisis de diferentes pares de opuestos (1).

Así, veremos cómo la novela trabaja con un realismo que se establece precisamente a partir de la contradicción: es decir, es a través de ella como se plasma “la realidad” en tanto contradictoria e inacabada. En las grietas que surgen en las unidades de tiempo y espacio y en la mediación del lenguaje se filtra el efecto de lo fantástico bajo la forma de lo siniestro.

Tiempo y espacio

Los mares de la luna se inicia con una escena en un parque en la cual Julián observa a una pareja de amantes:

...con la mirada fija en esa pareja (...) que, desde que él llegó (...), se ha abrazado de tal forma que ha dejado de ser pareja: cada uno ha entregado su cuerpo al otro y se ha alumbrado así uno solo que no es varón ni mujer y que se mueve sin desplazarse, leve, casi aéreo. El cuerpo desconoce las leyes del tiempo pero no así su sombra... (Sagasti: 11).

De esta forma, la novela inaugura una aspiración o deseo de totalidad: el sexo se revela como un momento en que el *hacerse uno* es (o parece ser) posible. El traspaso de la frontera de los cuerpos, la fusión y la anulación del tiempo y del espacio se presentan así como un ideal encarnado en esa pareja que Julián observa, precisamente, *desde afuera*, y que retorna recurrentemente como fantasía a lo largo de la novela.

Luego de esta escena inicial Julián y Emilia realizan el viaje a la fiesta: es un desplazamiento que inscribe a la fiesta en un universo particular y, aparentemente, cerrado. En efecto, si bien se trata de un lugar rodeado por un halo de irrealidad (pues no figura en el mapa y no se hace mención a ningún punto geográfico que sirva como referencia), al mismo tiempo parecería contar con una unidad espacial y temporal que permitiría una descripción totalizadora. Sin embargo, esta expectativa se verá defraudada, ya que la fiesta establece desde el comienzo una contradicción al plantear un juego permanente entre la finitud y la infinitud, tanto desde el punto de vista espacial como desde la perspectiva temporal.

Con relación al espacio, ya desde el comienzo se señala esta yuxtaposición entre finitud e infinitud: la fiesta está rodeada por “rejas infinitas”. De la misma forma, el otro límite de la fiesta, el bosque, es al mismo tiempo señalado como un espacio ilimitado. Así, el vaivén es constante: si la fiesta se percibe como un espacio limitado, sus límites son al mismo tiempo infinitos. A su vez, si la fiesta se desarrolla en un lugar al aire libre, es un espacio de donde, a lo largo de la novela, se irá percibiendo la imposibilidad de salir. En este sentido, si al comienzo los guardias son aquellos que protegen la fiesta del espacio exterior, es decir, los guardianes de la seguridad, serán precisamente ellos quienes se erijan como símbolos del peligro, como los perseguidores. De esta forma, al principio Julián “... ve que las luces se esfuerzan por distinguir y separar cualquier forma que intente llegar *desde afuera*.” (25, la cursiva es nuestra), pero luego será Julián mismo, un invitado, un personaje del *interior*, el que será perseguido por las linternas. En este sentido, la fiesta es también un espacio que incluye y excluye: los personajes ignoran por qué ellos han sido invitados y otros no, pero este haber sido invitados se muestra como signo

distintivo. Genera vanidad por momentos, culpa o extrañeza en otras ocasiones. La fiesta, como espacio cerrado, provoca así una sensación de exclusividad y, a su vez, la circulación de las personas genera el efecto de un circuito predeterminado: como señala Sebastián Hernaiz, “los invitados van de sus habitaciones a las instalaciones del lugar -pileta, bar salón principal, cuarto de juegos- y de las instalaciones a sus habitaciones” (Hernaiz, 2006).

Ahora bien, al mismo tiempo, este circuito presenta grietas: aquellos que están adentro desaparecen misteriosamente (los Garmendia, Azul, Emilia) y a su vez aparecen, igual de misteriosamente, otros personajes en su reemplazo (Enrique y Elisa reemplazan a los Garmendia, Lucrecia reemplaza a Azul). De la misma manera, la dimensión de la fantasía también genera la circulación de personas, ya sea bajo la forma del pensamiento o imaginación de Julián (que evoca permanentemente a personajes que no están presentes: Juan Pablo y Patricia, Miranda, el Diego), ya sea porque hay personajes que son recurrentemente evocados en diálogos (Miraglia). Así, se produce una circulación constante entre quienes no están y aparecen, en la imaginación o de forma fantástica (Juan Pablo y Patricia, Miranda, Miraglia, el Diego), y aquellos que están y desaparecen misteriosamente (los Garmendia, Azul, Emilia). En este sentido, el espacio cerrado, exclusivo (en tanto excluyente y, por eso mismo, elitista) presenta grietas por las cuales se filtran pasajes.

Asimismo, desde el punto de vista temporal la fiesta presenta ciertas particularidades. Se trata de una fiesta que parece ser infinita, al punto de que los personajes pierden la noción del tiempo: Julián ya no sabe cuándo es el último día. Pero, al mismo tiempo, la fiesta parece ser circular: se

abre y se cierra con una fiesta de gala (2) ; los días son todos *casi* iguales, con ligeras variaciones: la pierna de cordero, siempre igual, aunque una noche “levemente dulzona”, otra noche “más rica que nunca”. Como “Michelle” interpretada por la banda, una misma melodía con ligeras variaciones se sucede a lo largo de la novela. Pero el tiempo, al igual que el espacio, se fractura en esas “ligeras” variaciones. Para Julián, quedarse despierto hasta el amanecer implica quebrar el día como unidad de tiempo; y si el tiempo se quiebra, el espacio se disloca:

Emilia habita en esa franja cada vez más ancha en el horizonte, que cambia al violeta por el azul y al azul por un celeste intenso en la parte más baja. Qué lenguaje podría llegar a comunicarlos cuando se encuentren, si es que logran encontrarse alguna vez. (Sagasti: 155).

De esta forma, el texto establece una relación indisoluble entre tiempo, espacio y lenguaje: “Vivir en días distintos no solamente cancela el lenguaje sino, acaso, hace invisible el uno al otro.” (156). Es en esas fracturas donde el tiempo se disloca y emerge no sólo el pasado, el tiempo de los recuerdos, sino también el tiempo de la fantasía, que permite la aparición del Diego.

Apariencia y realidad

Los mares de la luna establece un amplio campo semántico en relación con la apariencia y la realidad que se liga fundamentalmente con la visibilidad e invisibilidad de las formas así como con metáforas de oscuridad y claridad.

Se postula, en este sentido, una tesis general: la invisibilidad de lo evidente. Como el procedimiento de “La carta robada” de Poe, es lo evidente aquello que no se ve: los actos reflejos se perciben únicamente cuando se omiten, los sonidos se escuchan sólo cuando dejan de sonar: “El hábito torna invisibles ciertas formas que sólo vuelven a aparecer cuando ya se han ido.” (22). Así, también, todo el personal en la fiesta es invisible: los mozos pasan “como fantasmas entre toda la gente” (186), los músicos no se escuchan hasta que dejan de tocar.

Dice Stevenson “...el truco consiste simplemente en hacer que el público mire para otro lado y se convenza de que, precisamente, en el otro lado suceden las cosas, aunque la acción se desarrolle a la vista de todos, nadie la ve, nadie hace el menor esfuerzo por verla.” (94). Esta última frase agrega un punto: no se trata de que lo evidente no se vea sino que muchas veces *no se quiere* ver. Esto es justamente lo que ocurre con las desapariciones, de las cuales nadie parece darse cuenta salvo Julián.

A su vez, la tesis de que lo evidente es invisible, o no se quiere ver, se complementa con una primacía de la apariencia en la fiesta. Así, se impone la frivolidad y la importancia de la

vestimenta, y así también las sonrisas impostadas se diseminan: “sonrisa forzada” (71), “sonrisa de utilería” (124), “sonrisa Oscar” (178). Ahora bien, el problema que se presenta en este punto es en qué medida es posible diferenciar la apariencia de la realidad:

El hombre que ríe, las máscaras del teatro noh, la demora en demostrar facialmente cualquier emoción, el miedo a que el fuego de un asado termine por derretir lo que la obra social no cubre. En una cara así, *todo pelo termina siendo peluca...* (110, la cursiva es nuestra).

Si todo pelo termina siendo peluca, la apariencia sustituye la realidad. Así, se construye un universo de apariencia que culmina con el baile de máscaras, en el cual Julián “sopla en la cara del Papa, se abraza con el Presidente, y saluda en ruso a Stalin...” (245): la máscara se ha pegado al cuerpo, ya no es posible distinguir la apariencia de la realidad.

Asimismo, en el universo de apariencia que construye la fiesta los personajes se vuelven intercambiables: Emilia y Azul no pueden distinguir quién es Ramiro y quién Mauricio, así como éstos tampoco saben quién de ellas es quién; los personajes que desaparecen son sustituidos por otros “como si se tratara de una obra de teatro” (75). Así, si el nombre funciona como un núcleo de identidad (3), en el universo de las identidades reemplazables éste pierde su carácter aglutinador.

Ahora bien, en contraposición con esta hipótesis hay algo del orden del exceso que emerge permanentemente en esta impostación, en esta apariencia. En este sentido, la fiesta se construye, como señala Hernaiz, sobre contradicciones: la sonrisa es “demasiado cordial para ser franca” (64), la amabilidad de los guardias es excesiva, la hospitalidad del anfitrión, violenta. De esta forma, los límites de la apariencia están siempre a punto de ser sobrepasados: “No todo es lo que parece. Ya a los mares de la luna se los creía llenos de agua, dice Stevenson divertido (...). No se puede ocultar todo, siempre hay algo que delata, es inevitable (...)” (182). De esta forma, si bien se establece un posible reemplazo de la apariencia por sobre la realidad, al mismo tiempo la apariencia nunca es total porque siempre hay un núcleo que retorna, que emerge desde el límite de la máscara.

Este mismo procedimiento podemos encontrarlo en los diálogos: la novela establece un continuum de diálogos superficiales que se encadenan unos con otros, donde se encuentran temas recurrentes y respuestas previsibles. Pero al mismo tiempo, la estructura cortada de los diálogos puede leerse de diversas maneras: por un lado, se marca la limitación del lenguaje para representar la realidad de forma mimética, y se muestra también la contingencia de estos diálogos, que parecen ser todos superficiales e intrascendentes; pero al mismo tiempo, en estos diálogos cortados se filtra lo siniestro: las caras en el mar, la historia de Miraglia. De esta forma, los cortes en los diálogos señalan un vacío de información, el ocultamiento de algo que no se está diciendo, o bien porque no se puede decir o bien porque no se quiere decir, pero cuya presencia es constante y se filtra permanentemente. Así, lo siniestro se presenta precisamente como lo no dicho, aquello imposible de verbalizar, y muestra de esta forma el límite del lenguaje: “Mientras

más cerca se encuentre de la casa, menos probabilidades tienen Bogart y los suyos de hacer algo, *algo que Julián no alcanza a imaginar bien del todo*, a la vista de quienes aún no se han acostado o recién se levantan.” (204, la cursiva es nuestra).

Por otro lado, tal como señalamos con respecto a la apariencia, también en relación con la dicotomía oscuridad – claridad se plantea una contradicción: en efecto, si, por un lado, “demasiada luz no deja ver nada, las cosas no se comprenden” (176), al mismo tiempo “sólo cuando hay luz se puede razonar, la luz permite distinguir y por lo tanto separar una cosa de otra; así obran las palabras...” (204). La luz se relaciona con el lenguaje y la comprensión en tanto capacidad de discernir y separar, y en este sentido la oscuridad incapacitaría para distinguir (justamente como ocurre en el bosque, donde con la oscuridad todo se confunde); pero a su vez el exceso de luz también lleva a la confusión. De hecho, las categorías mismas de la comprensión y la incomprensión se encuentran relativizadas: “[Emilia y Azul] Cada vez tienen las cosas más confusas, o más claras, según se mire, en todo caso distintas de lo que siempre fueron.” (108). En este sentido, la percepción de las cosas se vuelve subjetiva, relativa: “El mundo no es el mundo de uno, ya hemos dicho antes, no todos ven lo que uno ve.” (245).

La totalidad imposible

Si la clausura de un universo particular parecería permitir una descripción “realista”, el realismo muestra sus fisuras de la misma manera que el espacio que parecía cerrado se abre, y así los

personajes y lo fantástico circulan por esas grietas. El narrador ya lo ha enunciado: un realismo mimético deviene absurdo.

Si el realismo no puede ser mimético es, en primer lugar, porque, tal como señala el narrador, el lenguaje separa y ordena. Reflejar o reconstruir la realidad en su totalidad es, de esta forma, imposible. Ya desde el comienzo, el primer intento de definir el lugar donde se desarrolla la fiesta resulta fallido:

El camino llega casi hasta los pies del palacio o, tal vez, deberíamos decir hotel, pero no es ni una cosa ni la otra, es un casco de estancia. Palacio convoca a las hadas y castillo a los reyes, las mansiones son urbanas y oscuras. El casco es entonces una casa, una casa enorme, tan grande como un palacio, sin las hadas, o un hotel a campo abierto. (25).

De esta forma, desde el inicio se ve tanto la dificultad de “encontrar la palabra”, la limitación del lenguaje como medio de representación, como la intromisión de una dimensión que liga la fiesta a lo maravilloso, al cuento de hadas, bajo la forma de la negación. Esta limitación del lenguaje se señala en la novela de forma permanente y se relaciona con la capacidad o incapacidad de comprensión:

Cuando las cosas ocurren en forma acelerada, al punto de superponerse las imágenes de una sucesión, llega a anularse el mismo principio de identidad, o sea:

el ser es y no es al mismo tiempo, y un mismo círculo puede abarcar dos caras, la de Emilia y la de Azul, la de Stevenson y la del hombre que asoma por allá atrás, por ejemplo; cuando las cosas así suceden, decía, no se dice lo que se quiere sino lo que se puede, porque es atributo del lenguaje encadenar las imágenes entre sí, como bien se sabe. (195).

La estructura cortada del texto da cuenta de una recursividad de los diálogos, interminables y superfluos. En este sentido, Jakobson señala que el realismo del siglo XVIII, a diferencia del realismo ruso, evitaba los detalles contingentes, es decir, en él todo aquello que figuraba en el texto respondía a una necesidad desde el punto de vista de la intriga. En *Los mares...*, en cambio, la exacerbación de los detalles inútiles y las conversaciones frívolas responden a una economía del relato basada en la acumulación y la recursividad, una acumulación bajo la cual se trasluce una imposibilidad de decir *algo*. De esta forma, nuevamente el lenguaje se muestra insuficiente: así, lo siniestro se señala como aquel núcleo irreductible a la comprensión:

Tiene náuseas, Julián; se siente un poco mareado. Tal vez ese olor tan dulzón como penetrante. No quiere pensar en lo que no quiere entender, en estos casos es síntoma de salud abandonarse a la confusión, adivinar al tacto lo que se anhela encontrar más que encender la luz y descubrir lo que se sospechaba. (214).

Tal como señalamos anteriormente, el sexo se revela como un momento en el cual la conjunción de los cuerpos y el traspaso de las fronteras parecen ser posibles: así, si en la primera escena de

sexo entre Julián y Emilia el ideal parece ser alcanzado, y “las formas, al igual que en los jardines, se desdibujan, pierden sus límites, se transfiguran”, en la segunda escena, en cambio, justo antes de la desaparición de Emilia,

Julián quiere hacer el amor con Emilia, pero esta noche va a terminar haciendo el amor con Rocío. (...) Emilia le va a hacer el amor al cuerpo de Julián y Julián le va a hacer el amor a Rocío, queda dicho, por eso los cuerpos no logran traspasar la frontera que impone la piel, no pueden ir más allá de su propia superficie... (146).

De esta forma, “la distancia que los separa no puede resolverse en el espacio.” (147).

La escena inicial en el parque es desde el comienzo equiparada a la escena en el bosque:

“...volver a ser uno con el bosque, con las sombras del bosque, con el cuerpo que fue dos y ahora es uno.” (11). El bosque implica la animalización, un regreso al estado de naturaleza, que entraña también la anulación del lenguaje: en efecto, en los momentos de persecución todo se vuelve “*ininteligible*: retroceso, involución, retorno a lo puramente biológico, como sucediera antes en la carrera hacia el bosque; Julián ya no es más Julián, sino de nuevo un animal encerrado que se desplaza por instinto...” (232, la cursiva es nuestra). De esta forma, el bosque, en tanto anulación del lenguaje, implica también la pérdida del nombre, de la identidad, pues como señala el narrador, el acto de nombrar “constituye una ceremonia cuyos orígenes se confunden con el nacimiento del lenguaje: pronunciar un nombre, una palabra, para que algo se haga presente.” (191). Por eso en el momento de la persecución Julián “ya no es más Julián” y los perseguidores

“...ya no son Bogart y Ernesto y los otros dos sino *los hombres*: si él ha perdido espesor, cosa que no ha advertido todavía, a sus perseguidores la distancia los ha privado de cualquier signo que los distinga de las sombras.”(198).

El bosque como espacio está en el interior de la fiesta pero al mismo tiempo es el límite con el exterior y es, como ya señalamos, caracterizado como “infinito”. Es, así, un espacio particular, de *frontera*, y como tal presenta ciertas particularidades. En efecto, es desde el bosque desde donde lo siniestro comienza a avanzar y penetra en la casa: allí ve Julián un zapato (anticipación de lo que le ocurrirá luego a él mismo) y las luces de las linternas por primera vez; allí es donde comienza la persecución que luego seguirá en la casa: pero si al comienzo a Julián le alcanza con esconderse en la habitación para sentirse a salvo de las luces que ve en el parque (124), cuando sea buscado por los guardias la casa dejará de ser un espacio seguro para pasar a ser un nuevo lugar de persecución.

El bosque se presenta como el espacio del sueño, de la fantasía: “Acodado en la baranda del balcón (...) piensa que el bosque debe tener algún significado psicológico, es decir, debe ser símbolo de algo (...). El útero, la madre, el deseo, quién sabe.” (97). En este sentido, podríamos decir que es el espacio previo al lenguaje, un espacio ligado al inconsciente (4) . Es, así, el lugar donde Julián fantasea con encontrar a Emilia cuando ella ha desaparecido, y es también el espacio que posibilita la aparición del Diego. Al mismo tiempo, el bosque refiere al ideal romántico de volver a ser uno armónico con la naturaleza, el regreso al estado de naturaleza. Pero se trata de un ideal que se encuentra problematizado dado que las ocasiones en las cuales

las sombras del bosque confunden las formas son precisamente los momentos de persecución: no hay, en este sentido, una armonía.

Si la representación mimética y totalizadora es imposible es porque, en primer lugar, el narrador es perfectamente consciente de la naturaleza ordenadora del lenguaje: en este sentido, el ideal de totalización puede lograrse en la novela únicamente cuando la animalización en el bosque conlleva ausencia de lenguaje e ininteligibilidad. Desde el momento en que el lenguaje se restablece, la totalidad se vuelve imposible. Así, el narrador sabe que se trata de un ideal inalcanzable.

A su vez, el bosque es también comparado con la fiesta:

En el centro de la pista se ha desatado una tormenta de papel picado y serpentinas, espuma, matracas y silbatos. *Hacia el centro de la escena, del bosque, marcha Julián*; uno con los cuerpos que se mojan y salpican, se adhieren y despedazan a un ritmo sostenido que así mismo se desborda.” (244, la cursiva es nuestra).

Pero, en este sentido, si el ideal al que se aspira es armónico y totalizador, la fiesta, en cambio, despedaza. En efecto, si se espera la confusión en un abrazo, lo que se logra es, por el contrario, la mutilación. Es una indiferenciación violenta y contradictoria, no armónica: “La mirada con que Julián recorre las mesas es un látigo tan seco y violento que no sólo separa de un golpe a los cuerpos sino que además los secciona por partes: bocas, narices, peladas, peinados bordó, rubios y caobas...” (186). En esa indiferenciación, Julián cree ver todos los rostros de los

que han desaparecido en una confusión que no se resuelve: “Su cabeza es un trompo lento, y cada rostro es el rostro de Bogart y no hay mujer que por un momento no sea Emilia.” (246). Al mismo tiempo, en el baile de máscaras es precisamente la máscara aquello que le permite a Julián ocultarse de sus perseguidores, es decir, justamente ese volverse indiferenciable de la multitud, perder la identidad, volverse intercambiable, tal como ocurría en la oscuridad del bosque.

El realismo decimonónico trabaja con la separación dicotómica: los personajes se caracterizan como tipos sociales, definidos además por el *lugar* que ocupan en la sociedad, la oscuridad se opone a la luz, de acuerdo con una simbología, los espacios se presentan como cerrados, el tiempo sigue una linealidad. Ahora bien, *Los mares...* desestabiliza todas las dicotomías: los guardianes de la seguridad invierten su rol, los opuestos se relativizan, la confusión no se opone a la comprensión como tampoco la apariencia a la realidad, y así tampoco el horror es externo a la “normalidad”, sino que surge de ella misma. En efecto, salvo en el caso de la “aparición” del Diego (que no está problematizada en lo absoluto), no se trata de que haya eventos sobrenaturales en sí mismos sino de la imposibilidad de dar una explicación a acontecimientos siniestros, explicación que de hecho podrían tener. Así, lo extraño, lo siniestro, no se opone al mundo cotidiano sino que lo desestabiliza.

De esta forma, la novela presenta una forma de realismo particular, un “realismo agrietado”, como señala Drucaroff. Por un lado, hay un fuerte anclaje en el contexto socio-histórico de la novela: de forma alegórica, las desapariciones se vinculan al período de la dictadura en

Argentina, y a su vez la fiesta refiere al neoliberalismo de los 90 en Argentina (5). También el trabajo con las identidades reemplazables en la novela sugiere una aproximación a los procedimientos de los militares, que “borraban” la identidad de sus víctimas (6). Pero al mismo tiempo, se trata de un realismo que, dentro de la serie de la nueva narrativa argentina, juega con lo sugerido, lo elidido, lo no dicho. Así, es un realismo que se hace cargo del relato de la historia de una manera diferente: no ya desde el relato testimonial sino a través de una ficción literaria que, mediante la inclusión de lo fantástico y la plasmación de una realidad inacabada y contradictoria, requiere un lector activo, un lector dispuesto a reflexionar.

Conclusiones

La realidad no puede representarse de forma objetiva porque no existe tal objetividad. A su vez, la totalidad es imposible de reflejar porque el lenguaje siempre media en su representación. De esta forma, lo único posible de representar es una realidad agrietada, inacabada y contradictoria. Así, la novela misma establece una circularidad que se rompe, tanto desde el punto de vista de la intriga como desde el punto de vista formal: si la primera escena remite, en su alusión al bosque, las linternas y los perros, a la persecución que tendrá lugar hacia el final del texto, el epílogo representa, desde el punto de vista de la intriga, un desvío, una vuelta al pasado, la fiesta. Asimismo, desde el punto de vista genérico implica la irrupción de una suerte de crónica de revista de la farándula, que, junto con el género del drama (que también irrumpe en determinados momentos del texto), muestra las grietas en el género mismo, en la novela.

En este sentido, la novela trabaja con un realismo particular que no elude las dificultades de la representación (relacionadas tanto con el problema de la mediación del lenguaje inherente a todo texto como con la dificultad particular de pensar el período de la dictadura en Argentina y sus consecuencias, la “fiesta neoliberal”) sino que, por el contrario, las explota en la ficcionalización.

Notas

(1). Cabe aclarar, en este punto, que tomaremos las características generales de la poética realista para contraponerlas a aquellas que observamos en la novela de Sagasti, aunque es claro que cada obra del realismo decimonónico, en sí misma, tiene particularidades que desbordan dichas características.

(2). “Por esta última noche de la fiesta, lo mismo que la primera, entre tantos globos y luces muy chillonas, la sobriedad ha quedado relegada a los vestidos largos, negros en su mayoría, y los moños impecables.” (236).

(3). “Julián puede reconstruir a Emilia parte por parte hasta conformar la totalidad de su nombre, que en él excluye todo apodo, incluso Emi. Es la única persona con la que consigue hacer algo semejante, el resto es Garmendia, es decir, una totalidad conformada por partes brumosas, inarticuladas, que no funcionan de manera independiente, aun Juan Pablo y Patricia.” (179).

(4). La caracterización del bosque remite a muchos aspectos de la teoría del psicoanálisis que superan el eje de este trabajo, por lo cual nos limitaremos a señalar estos puntos fundamentales de su caracterización.

(5). Al mismo tiempo, también se podría leer como una referencia al Campeonato Mundial de Fútbol del '78, que fue caracterizado de forma irónica como “la fiesta de los argentinos”, en particular por la referencia en la novela a Diego Maradona, cuya ausencia en este mundial fue muy criticada.

(6). Hay en la novela también un trabajo con términos relacionados con la guerra: las chicas que hacen gimnasia “ejecutan con esforzada alegría órdenes rítmicas casi militares” (171); Julián, al sentirse perseguido, camina con “la sensación de estar haciéndolo sobre un campo minado” (208); las chicas del bar trabajan con una sincronidad “un poco escalofriante” y Julián escucha a través de una puerta órdenes en un tono “casi militar” (210).

Bibliografía

Adorno, Theodor. “Lukács y el equívoco del realismo”, en G. Lukács y otros, *Realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

Auerbach, Erich. “La mansión de La Mole”, en *Mímesis*. México: FCE, 1950.

Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

Barthes, Roland. “El efecto de realidad”, en G. Lukács y otros, *Realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

Druucaroff, Elsa. *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.

---, “Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven”, en *Boletín de reseñas bibliográficas* núm. 9 / 10 (Número dedicado a la narrativa latinoamericana actual). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007.

Freud, Sigmund. “Lo ominoso”, en *Obras completas Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.

Hernaiz, Sebastián. “La violenta hospitalidad”, en *El interpretador* núm. 26, mayo 2006. <http://www.elinterpretador.net>.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. Londres: Methuen, 1981.

Jakobson, Roman. “El realismo artístico”, en G. Lukács y otros, *Realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

Lukács, Georg. “Le basi ideologiche dell’avanguardia”, en *Il significato attuale del realismo critico*. Milán: G. Einaudi, 1957.

---. “¿Narrar o describir?”, en *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966.

---. “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?”, en G. Lukács y otros, *Realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

---. *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1985.

Sagasti, Luis. *Los mares de la luna*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora, 1980.

Violence and Masculinity in Popular Argentine Cinema of the 1990s

Carolina Rocha

Southern Illinois University, Edwardsville

When addressing representations of violence in films, one immediately thinks of the excessive and often outrageous mayhem that is customary fare in Hollywood cinematic productions. Graphic violence and ultraviolence have been the axis of numerous popular American movies since the 1960s—*Bonnie and Clyde* (1967), *A Clockwork Orange* (1971), *The Godfather* (1972), to name only a few—that have enjoyed global audiences and have thus influenced foreign filmmakers, both in subject matter as well as in the techniques deployed to depict violence. Some of the most popular Argentine films of the 1990s portray and dwell on the causes of violence. The depiction of violence, however, is carried out through minimal graphic scenes. The absence of takes showing gruesome mutilations, car-chases and spectacular explosions may indicate that what I will be addressing is a question of scale: scarce murders and less bloodshed probably do not disturb audiences as much as graphic scenes of violence do. While this may be true with regard to international audiences, for Argentine viewers many domestic films of the 1990s are shocking as well as revealing. Indeed, both commercial films and those created by directors grouped together under the umbrella of the New Argentine Cinema, capture aspects of contemporary Argentine society and the impact of post 1989 structural economic changes.

The *mise-en-scène* of many of these films grounded in a diegetic present exposes power struggles, but not as the result of diverging political views as was the case in the cinema of previous decades. Rather, these power struggles posit tensions that derive from the pursuit of economic profit at the expense of legality. Within this context, violence is largely perpetrated to eliminate those who stand for moral values and respect for the law. These victims are seen as obstacles by criminal characters who are unable and/or unwilling to restrain themselves in their search for financial gain. In depicting a society where profit-seeking prevails at the expense of the rule of law, many Argentine films showcase the implications of rule-breaking as a form of violence that not only targets individuals, but also and more importantly, affects the public sphere and the nation as a civilized space. Therefore, what many of these films present is the disintegration of the social fabric and the severance of ties among different members of the national community.

In this regard, the centrality of the representation of violence in Argentine society in the films of the 1990s is particularly disturbing, for it problematizes the validity of the State not only as a guarantor of certain basic rights for its members, but also as an entity that embodies and disseminates civilization. (1) While the civilization-versus-barbarism dichotomy has been present in the Argentine cultural and political imagination since the nineteenth century, I am not referring here to Domingo F. Sarmiento's concepts.(2) I am, however, interested in the tension of individual and society outlined by Sigmund Freud in *Beyond the Pleasure Principle* (1920) and *Civilization and Its Discontents* (1929), and the conceptualization of civilization by Norbert Elias in *The Civilizing Process* (1939). These works are complementary in theorizing individual

and social causes of violence in modern societies and are particularly relevant to my discussion of violence in Argentine cinema of the 1990s. In what follows, I briefly present Freud's and Elias' concepts.

In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud explained the tension between individual and society, death and Eros, as well as the motivation for human aggression and the ways in which societies have sought to curtail the eruption and production of violence. In this work, Freud first contended that men are propelled into action by drives. Among these, the "death instinct," present in all human beings, makes them prone to aggression and destruction. In certain individuals, the death instinct lures and prevails over the desire to live and let others live. This instinct also evinces the frail foundation on which human communities are built. If men carry the propensity to generate violence, how can the development and existence of societies be ensured? Freud answered this question in *Civilization and Its Discontents*. For him, civilization not only makes possible the enjoyment of fundamental rights, but also helps curb human's tendency to resort to brute force. Nonetheless, for rights to be effective, the foundation of civilized societies needs to rest upon the penalization of criminality, or in Freud's words: "The first requisite of civilization, therefore, is that of justice" (41). Freud recognized that failure to impart justice both threatens individual and social life and also endangers the viability of civilized nations. Drawing on Freud's ideas, sociologist Norbert Elias examined the emergence of civilization in the Western world. For Elias, the civilized ways of pre-World War II Europe could be best understood by examining the development of certain customs since the Middle Ages. For

example, Elias posited that the constitution of a central authority came about to mediate among feuding parties and this led to the formation of a monopoly of physical power in which,

not every strong man can afford the pleasure of physical attack. This is now reserved to those few legitimized by the central authority (e.g., the police against the criminal), and to larger numbers only in exceptional times of war or revolution, in the socially legitimated struggle against internal or external enemies. (202)

Monopolies of physical power are, then, seen as a resource for groups to establish their own brand of leadership in a given society. What is particularly pertinent to my analysis is the fact that even within these monopolies of physical power that represent a civilized stage in the development of societies, those who resort to physical violence either have the support of authorities, or have to be punished for their acts. Consequently, if central authorities exercising the monopoly of physical force cannot fully eradicate acts of violence, they have to maintain their legitimacy by rejecting those acts that defy the rule of law.

Interestingly, the inability to sanction those who employ violence presents a serious challenge to the development and continuity of a civilized nation. Law-breaking without sanctions proves to be particularly damaging for those who monopolize physical force in the sense that their very *raison d'être* as arbiters of civilization is interrogated. Indeed, the fictions that help bind the different groups or members of a given society around the recognition of authorities who

monopolize the use of force lose their efficacy. This, in turn, leads citizens to question the efficiency of those who exercise the monopoly of physical force to use Elias' terms, or their capacity to lead the State. As the State faces the interrogation of its own legitimacy by its citizens, another implication of the failure to penalize undue violence surfaces.

Lack of justice and due process crucially disavows male hegemony in society. The breakdown of social order is inextricably linked to changes in gender roles. When "man is a wolf to man" to borrow the expression used by Freud (58), some men are more powerful than others. And, if some men are able to use force or violence without any moral or legal constraints, others feel weak and defenseless, and thus, need institutions to protect them and mediate in social life. But, what happens when institutions are unable to effectively impart rewards and punishments? In this case, lack of justice comes to stand as a kind of violence that civilized society deliberately inflicts upon its members—particularly men—, if we follow Freud literally. The unequal status of men, in turn, exposes a moment of crisis in which masculinity, as a social construct, is diminished, assailed and challenged. Thus, the crisis of masculinity is engendered by the inability on the part of some men to abide by society's laws in order to resolve their conflicts. The disregard that some men show for society's laws also influences the masculine role of those who abide by them. In the absence of clear punishment for those who carry out criminal acts, law-abiding men also stand to lose, for their adherence to principles is ignored by authorities, giving way to the emergence of barbarism, or the law of the strongest.

In Argentina during the 1990s, important transformations took place as the State sought to occupy a less prominent role and let the forces of the market regulate public life. Argentine sociologists Alejandro Grimson and Gabriel Kessler offered an explanation of these changes when they stated that, “The former monopoly over violence within national boundaries has been replaced by a monopoly over tax revenue that characterizes any and all states” (54). Parallel to changes at the state level, citizens were also affected by the neoliberal *zeitgeist* and came to be viewed primarily as consumers and owners in detriment to their former role of citizens (García Canclini). For Maristela Svampa the process of decollectivization represented by a less crucial function of unions impinges on “the destruction of individual and social identities, affecting particularly the traditional shaping of the masculine world” (48). Political and socioeconomic factors had a lasting influence on the roles performed by men, particularly for middle- and lower-class men. In this article, I will explore the erosion of masculine middle-class roles or the crisis of masculinity as a result of the unleashing of violence by analyzing two of the most popular Argentine films of the 1990s.

These films depict violence against Argentine men by other Argentine men. The repetition of the adjective “Argentine” may seem superfluous, but I want to emphasize the competition and unresolved conflicts between groups within the same society. Unlike American war or science fiction movies, where the presence of foreign/nonhuman enemies legitimizes the use of violence, the movies that I have chosen *La furia* (The Fury, 1997) and *Cenizas del paraíso* (Ashes from Paradise, 1997) show the unpunished victimization of innocent men perpetrated by their fellow citizens. Violence is possible as a result of a weakened State that appears ineffectual in

sanctioning unlawful acts of violence, and thus, unable to maintain the monopoly of physical force given its inability to reprimand criminal acts and ensure justice. As a consequence of the diminished power of the State, not only are citizens targets of violence, but also the representatives of the State succumb to violence. Because they stand in the way of groups seeking an unfettered road to wealth, they suffer physical aggression and mental abuse. (3) In these films, therefore, violence is employed to eliminate middle-class men imbued with moral values and ethic principles. As a result of the brutality depicted in these films, representatives of the judiciary who embody legality, order and due process are also defeated by their violent adversaries. As fathers, their absence not only affects the dynamic of family life, but also emphasizes the erosion of contemporary society as a civilized entity. Violence also affects their sons who experience it first-hand, and have to witness the destruction of their families. The death instinct prevails in those who inflict violence and who pose a challenge to civilized communal life.

La furia and Cenizas del paraíso

Both released in 1997, *La furia* and *Cenizas del paraíso* (4) quickly established themselves as the most popular films of the year in Argentina. In addition to their shared box office success, both films come from the same thriller/drama genre. Far from being documentaries, both movies present fictional plots that, nonetheless, deploy verisimilitude to represent contemporary Argentine society. They also bear striking similarities in their depiction of a society at the brink

of implosion. In his review of *La furia* Fernando López proposed a reading linking this film to current affairs in Argentina:

It is a daily thing in this painful present of Argentines. Mafias have left their marks in events that no one can clarify; state officials and guardians of the law are involved in all types of crimes; judges are either separated from their cases, linked to numerous suspicious, or directly impeached; the shadow of corruption is everywhere as is the disturbing feeling that impunity reigns. (5)

Thus, in both films violence is deployed to highlight a crisis of masculinity stemming from the failure of the State to provide justice and penalize criminal acts. What these films have in common, therefore, is the victimization of middle-class men who adhere to the rule of law and the ensuing success of criminals who are involved in corrupt dealings.

La furia begins with the investigation of a crime: a plane carrying a hefty drug shipment is seized by authorities in Buenos Aires. The following scenes are set in Misiones, somewhere close to the Paraguayan-Argentine border. The first part of the film focuses on Marcos Lombardi, a young, idealistic middle-class man who wants to make a difference by working as a volunteer among the poor. One evening, Marcos announces to his girlfriend Paula his intention to help one of his friends by driving him across the border. Paula opposes the idea, as if she knows that the trip will have dire consequences for Marcos and their future together. Indeed, when crossing the border, custom agents find drugs in Marcos' car, and without allowing any explanations, arrest Marcos

in a way that recalls the disappearances of the most recent dictatorship (1976-1983): his head is covered, he is led to a prison, and he is denied access to a public lawyer. Thus, the way Marcos is apprehended signals to the audience the prevalence of a certain disorder in society where men with more means—money, power and weapons—arbitrarily decide the fate of other men who do not enjoy these same means.

Marcos' arrest at the border, a space that represents the jurisdictional limits of the national state, indicates a departure from civilized society and the realm of national laws. Indeed, the thriller will follow this character—whose innocence is cued to the audience—through his descent into hell and his encounter with police brutality and judiciary corruption. What appears more distressing is that the corruption that acts as a breeding ground for physical violence in this film is not only confined to the margins of the nation, but also stretches to the center of the national state. As news of Marcos' arrest reaches his father, a stern judge in Buenos Aires, the thriller—will justice be carried out and how?— overlaps with a drama in which the strained father-son relationship is presented.

Also using the thriller/drama combination, *Cenizas del paraíso* explores the pervasiveness of violence as a result of some individuals' disregard of legality and self-restraint. The opening scenes show Judge Makantasis falling from the roof of a courthouse. In the following sequences, the audience witnesses a young man attempting to dispose of a bloody female corpse. The plot of *Cenizas del paraíso* is organized around the clarification of these two deaths. To complicate the plot line, all three Makantasis brothers confess to killing Ana, the young woman, whose

bloody corpse is shown. Therefore, *Cenizas del paraíso* aims at restaging the events leading to the deaths of Judge Makantasis and Ana by reconstructing the past from a plurality of perspectives. As the title indicates, these deaths, whatever their explanation, reflect the impossibility of restoring the order, harmony and happiness that has abruptly come to an end. The supportive and close-knit life of the Makantasis family is irreversibly changed, just as the lives of Judge Makantasis and Ana were cut short by violence. Therefore, the *whodunit* that informs the thriller is complemented by the drama lived, albeit in different ways, by the families of the two victims.

Fallen Men/ Broken Families

Both *La furia* and *Cenizas del paraíso* stage the fall from grace of innocent middle-class men. This fall from grace is shown and provoked by the eruption of physical violence towards these defenseless men. If violence first affects men, the effects of uncontrolled violence are also felt within the family, disturbing the roles that men performed in it, both as fathers and sons. In *La furia*, Marcos' ordeal deprives him not only of his freedom, but also of his job and his girlfriend for an indefinite period of time as the workings of justice, or better said, the workings of those who framed him are played out. Marcos' victimization at the hands of violent and corrupt men also extends to his father and makes evident the harsh and pervasive consequences of a society where men are wolves to men.

When Judge Lombardi finds out that his only son has been arrested for drug possession, he fails to perform his role as a father. Although he travels to visit Marcos in prison, he is so convinced that Marcos is guilty that he acts more as a judge than as a caring and concerned father. This fact does not go unnoticed by Marcos, who admonishes his father saying, “Do not interrogate me. Ask me questions as a father would do, not as a judge.” Judge Lombardi, however, appears unmoved by his son’s plea for support and compassion. Lombardi’s failure to perform as a father is further illustrated when he visits his colleague, the judge who oversees his son’s case and makes it clear that he does not expect any kind of privileges for Marcos. Quite the contrary, he states his confidence that justice will be carried out to the fullest. Judge Lombardi’s actions not only reveal his naiveté regarding the way justice is enforced in remote areas, but also signal a terrible blow to the viability of the family unit.

In the first part of *La furia*, the physical distance between father and son alludes to their ideological differences as well as to a familial tension between them. When Marcos reproaches his father for his professional demeanor and detachment in view of his plight, he also mentions something that belongs to the pre-history of the film. He blames his father for his mother’s suicide and hints that it may have been caused by his father’s inability to listen and empathize with others. This accusation allows us to consider two complementary insights. First, it shows that Lombardi’s dedication to this profession was carried out at the expense of his family life and his roles of husband and father. Lombardi’s failure to be a supportive partner triggered his wife’s self-inflicted violence in the realm of his family when she committed suicide. Therefore, while working outside the familial space to ostensibly maintain law and order in his country, Lombardi

could not maintain peace and harmony in his own household. The second insight is related to Lombardi's lack of empathy towards others. Lombardi's lacks of feelings suggest a type of masculinity in crisis that is stressed by his dysfunctional family life.

The failure to satisfactorily perform his role within the family is further highlighted by his overconfidence in the way that justice is enforced. By failing to connect the dots of Marcos' crime to his own role as a judge, Lombardi seems unaware that the violence that has reached his son is ultimately intended for him. In this regard, Lombardi's character appears as one who fails to grasp the changing coordinates of the society in which he lives, a fact that further stresses the problematic performance of his masculinity, both in the private and public realms.

Judge Lombardi's crisis of masculinity is emphasized by the fact that the younger Lombardi's arrest has been meticulously planned by a group, that the judge is investigating. Indeed, the group's illegal political and economic interests have been jeopardized by the judge's strict probity and integrity. When Paula discloses the connections between a drug operation that has been assigned to Lombardi's office and Marcos' kidnapping, it is apparent that Marcos is an innocent victim of both his father's short-sightedness and the physical and mental abuse perpetrated by his father's enemies while in prison. This last development further emphasizes Lombardi's diminished influence within his family. Although he eventually attempts to save Marcos, his help comes almost too late, after Marcos has suffered from physical and sexual abuse in prison. If we consider Pierre Bourdieu's ideas about the relation between sexuality and power when he states that "the worst humiliation for a man is to be turned into a woman" (22),

we can interpret Marcos' off screen rape as an action intended to inscribe violence in his flesh as well as to mark his father's lack of power and authority. Thus, as a father, who cannot fully protect his son, Judge Lombardi bears the stigma of a diminished masculinity. I will return to the implications of this kind of masculinity within the nation after I analyze *Cenizas del paraíso*. Similar to *La furia*, *Cenizas del paraíso* also centers around the ending of a period of plenitude perceived as such by those who later become victims of physical violence.

In *Cenizas del paraíso*, it is Judge Makantasis, the patriarch of a family of three sons, who falls from a courthouse. Because of the way the camera depicts his falling, viewers first interpret it as a suicide. However, as the film progresses, it becomes evident that Judge Makantasis was pushed by a pair of hit-men hired by Francisco Muro. Muro, a wealthy entrepreneur, is involved in illicit business deals that were being investigated by Judge Makantasis. Cornered by Makantasis' legal scrutiny of his businesses and unable to restrain himself from committing violence, Muro orchestrates the elimination of the judge in an act that clearly illustrates the "man is a wolf to man" dictum. Nonetheless, Muro's actions trigger an unforeseen event that challenges not only his masculinity in the public arena, but also his authority within his family.

Judge Makantasis' murder is witnessed by Muro's daughter, Ana. Minutes before Makantasis' murder, Ana learns that her caring and doting father was involved in illegal transactions and was responsible for a series of murders among fellow businessmen. Unable to betray her father even when all evidence points to his culpability, Ana remains silent, only to be the witness of yet another act triggered by her father's greed and criminality. After this, Ana rebels against her

father's use of violence by accusing him publicly and calling him a murderer. She herself contributes to the bloodshed caused by her father by committing suicide.

Ana's rebellion highlights Muro's inadequacy as a male, one who fails to perform his assigned role in his family. Instead of protecting his family and serving as a respectable role model, Muro repeatedly violates the laws of coexistence and civilized life, as he pursues financial gain and power—no matter the costs. Nonetheless, the fact that his crimes go unpunished by the legal system strengthens his hegemonic role in a society where rules are easily discarded. As the perpetrator of violence against an innocent man, Muro also poses a challenge to Makantasis' ability to perform his own roles as both husband and father. Muro first appears as an affectionate father until both his daughter and the viewers discover his controlling personality, his manipulation of information, and the possessive nature of his love for Ana. Thus, Muro's performance as a father is guided by his desire for power. The fact that Ana seeks to distance herself from her domineering father by moving out of his house points to a certain degree of disfunctionality in their relationship, and emphasizes Muro's less-than-satisfactory role as a father. Muro's violence against Makantasis can be read both as a failure to curb his own possessive drive as well as his inability to establish a healthy relationship with his only daughter. For his part, Makantasis is loved and respected by his three sons. Although he does not share the same house with them, he strives to stay involved in their familial and professional lives. Because of his common professional interest with Pablo, Makantasis seems closer to this son and appears lenient and benevolent towards his other sons. When Ana arrives at their home, however, the normalcy of the family life is disrupted. As Ana moves in, she slowly sets in

motion the breaking of certain rules under the permissive stance of the father. Aware that Ana is the daughter of the man he is investigating, the judge prefers to believe in coincidences, allowing her to remain in his home instead of foreseeing a possible conflict of interests.

The judge's mistaken assumption about Ana's innocence and her presence within his family points to Makantasis' failure as a father. He fails to realize that Ana slowly seduces all of his sons, pitting brother against brother and undermining the unity and well-being of his family. As Ana's seduction progresses and feels more comfortable in the Makantasis home, she gains influence over the brothers while the father's authority recedes to a secondary position. This reversal of influence within the family shows a strain in the performance of the judge's masculine role as a father, and also reveals a weakening of family ties among the sons and brothers.

Failing Fathers and Lost Laws

So far I have been addressing the consequences of the crisis of masculinity that the fathers exhibit in *La furia* and *Cenizas del paraíso*. There is yet another dimension that merits consideration: both the fathers who are victimized by violence are judges and are outwardly committed to instilling the rule of law. Hence, I will be referring here to the implications that the crisis of masculinity has in the public sphere and how it poses a risk to the continuation of civilization.

In the final part of *La furia*, Judge Lombardi's masculinity experiences a series of blows. First, he is told that he is no longer in charge of the investigation of drug smuggling. Although he is not given concrete reasons for his separation from the case, it is clear that his probity and desire to enforce laws have made his superiors uncomfortable. This challenge to his professional judgment underscores a masculinity in crisis, now in the realm of his professional life. Curiously, it also makes him more receptive to reconsider his son's plight. It is in these circumstances that Lombardi, with the help of Marcos' girlfriend, confronts the true causes of his son's imprisonment and sets out to free him. He realizes that his investigation of drug routes prompted those in charge of illegal trafficking to retaliate against Marcos as a means to pressure him to collaborate. Lombardi's second trip to the border, then, is the reverse of his first: he travels with the mission of rescuing his son and making amends for the suffering he has indirectly inflicted on him—even if that means tampering with the law.

By finally assuming his role as a father, Lombardi attempts to restore his diminished masculinity only to face the fact that justice is not the panacea he thought it was; if he wants to be effective in freeing Marcos, he has to engage in the same illegal dealings as his opponents. Thus, while asserting his role as a concerned father, he uses his authority to violate the laws that he is supposed to defend and uphold. As he stages Marcos' rescue, he has to cross the divide between the legal and the illegal, symbolically shown when he orders the prison guard to escape by breaking the prison's gate. The momentary success that he attains while managing to take Marcos to meet his girlfriend is jeopardized by the fiery persecution of police, who are both corrupt and unaware of the plot that had put Marcos in jail. This chase forces Lombardi to realize

that in order to ensure Marcos' survival there has to be a scapegoat to take his place. It is at this moment that he decides to surrender himself to save his son.

The final images of *La furia* stress Lombardi's diminished masculinity as a result of violence and the ensuing rule of barbarism in the nation. Marcos and his girlfriend flee to a neighboring country and are able to elude the chase. The bird's-eye shot of Lombardi standing alone on the Argentine side of the border is a powerful scene as it encapsulates his helplessness next to the criminal thugs. This scene allows viewers to infer the terrible fate that the powerless judge will find at his enemy's hands. Lombardi's defeat is not only personal; rather, it stands as a setback to the civilization that was supposed to prevail in the nation as a result of the rule of law. When the legal side that Lombardi represents is overwhelmed by those who are violent, civilization recedes in the nation while barbarism takes over. The failure of the legal system unleashes basic instincts of aggression between men. This impacts society as family bonds are severed, and justice, the bedrock upon which civilization is built, disappears.

The ending of *Cenizas del paraíso* also provides a pessimistic reading in relation to the father's murder and the failure of the legal system to identify and bring his killers to justice. Indeed, Judge Makantasis did not heed his son's advice to take care of himself. He felt that as a representative of the State, he would somehow be spared a violent death, the common *modus operandi* of Muro's hit men. Makantasis not only underestimated his opponent's capacity for violence and corruption, but also failed to take adequate measures to guarantee his sons' well-being. Hence, his lack of power that reflects a masculinity in crisis touches that of his sons. The

three Makantasis brothers, although alive, are not only deeply traumatized by their father's violent murder, but are also the only suspects apprehended to solve both Ana's and the judge's deaths. In this context, their father's death comes to signify the overthrow of legality and justice and the subsequent triumph of violence triggered by those where the death instinct prevails over compliance to laws. The haunting last scene that shows them descending in an elevator symbolizes the moral defeat that they suffered as a result of impunity and corruption. This sense of defeat also impinges on Makantasis' perception of their masculine roles. Although they all claim a false culpability in Ana's death that is later clarified, their inability to have their father's murderers prosecuted makes them victims of violence in the absence of justice. (6)

The death of Judge Makantasis leaves his sons fatherless and constitutes a terrible loss for the family: his disappearance stands in stark contrast to his nemesis' freedom. As Judge Teller, the person in charge of the investigation into Ana's death gets closer to reaching the truth, threats and warnings curtail her freedom of action and remind her that she, too, could face a violent end. Consequently, Muro's untouchable status signals that impunity reigns and justice cannot touch powerful men. Even though Muro suffers a severe loss when Ana commits suicide, his kind of masculinity based on power and control remains unchallenged by the institutions and officials that represent the State. With a limited scope of action to take to trial those suspected, civilization recedes. Hence, brute force prevails over the laws that guarantee and regulate peaceful coexistence in Argentine society.

Concluding remarks

The depiction of violence presented in *La furia* and *Cenizas del paraíso* reflects the implications of the State's inability to sanction acts of violence. The absence of justice contributes to a shrinking of civilized coexistence and the subsequent supremacy of barbarism both in the private sphere and in the public space. The representation of violence in these two Argentine films avoids gruesome and graphic scenes to emphasize, instead, the subtle consequences of the triumph of barbarism and its impact on masculine roles. *La furia* and *Cenizas del paraíso* present the negative effects derived from a society that fails to punish physical aggression and criminality by exposing the ways in which male victims experience violence as a process of emasculation. In the realm of the family, fathers are eliminated; their absence deeply marks the surviving sons by weakening the family unit. The victimization of fathers also decreases society's order and weakens the institutions that represent legality and the State.

Notes

(1). Laura Martins presents an example of the withdrawal of the State from public life in "Bodies at Risk: On the State of Exception. (Lucrecia Martel's *La Ciénaga [The Swamp]*)" in *Argentinian Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)*, ed. Hugo Hortiguera and Carolina Rocha (2007), p 205-215.

- (2). I refer to Sarmiento's dichotomy when analyzing Marcelo Piñeyro's *Caballos Salvajes* (Wild Horses 1995) in *Riding against the Wave? Caballos salvajes and its critique of neoliberal cultural*. (Rocha 2007)
- (3). Grimson and Kessler have described these tensions as follows: "One is the tension between the state (Argentina) and society (Argentines) resulting from people's increasing hostility toward the former's ineptitude and degradation. Another is the tension existing between individuals (Argentines) and community (Argentina); in this view individual interests seeking egotistically to maximize benefits hurt the nation" (Grimson & Kessler, 2005: 66).
- (4). For an analysis of *Cenizas del paraíso* as a detective story, see my article "Crímen/es irresuelto/s en *Cenizas del paraíso* de Marcelo Piñeyro" (Rocha 2007: 117-134).
- (5). "Es cosa de todos los días en esta penosa actualidad de los argentinos. Mafias que han dejado su huella en episodios que nadie termina de esclarecer; funcionarios públicos y guardianes de la ley involucrados en toda clase de delitos; jueces separados de sus causas, envueltos en una maraña de sospechas o directamente sometidos a juicio político; la sombra de la corrupción por todas partes y la inquietante sensación de que reina la impunidad."
- (6). In *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Judith Butler reflects on the consequences of September 11th, 2001. Butler states that, "Lives are supported and maintained differently, and there are radically different ways in which human physical vulnerability is

distributed across the globe. Certain lives will be highly protected, and the abrogation of their claims to sanctity will be sufficient to mobilize the forces of war. Other lives will not find such fast and furious support and will not even qualify as “grievable.” (Butler, 2004: 33).

In *Cenizas del paraíso*, the different status of lives and deaths reinforces the fact that some lives are more important than others. The difference of human lives and deaths both challenges the notion of equality in democratic societies and alludes to the different position of individuals regarding their closeness/distance from those who oversee the monopoly of physical force.

Works Cited

Ashes from Paradise. Dir. Marcelo Piñeyro. Artear. 1997.

Bourdieu, Pierre. *The Masculine Domination*. Stanford: Stanford UP, 2001.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.

Elias, Norbert. *The Civilizing Process. The History of Manners*. Translated by Edmund Jephcott. New York: Urizen Books, 1978.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated and edited by James Strachey ; introd. by Gregory Zilboorg. Series: Norton library Published: New York : Norton, 1975.

---. *Civilization and Its Discontents*. New York: WW Norton & Co, 1961.

Grimson, Alejandro & Gabriel Kessler. *On Argentina and the Southern Cone. Neoliberalism and National Imaginations*. New York/London: Routledge, 2005.

López, Fernando. "Un justiciero en la piel de un juez" *La Nación* 2005. Accessed on May 9th, 2007. www.lanacion.com.ar/97/06/05/s05.htm

Martins, Laura. "Bodies at Risk: On the State of Exception. (Lucrecia Martel's *La Ciénaga* [*The Swamp*])" in *Argentinian Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)*, ed. Hugo Hortiguera and Carolina Rocha. Lewinston: Edwin Mellen Press, 2007.

Rocha, Carolina. "Crímen/es irresuelto/s en *Cenizas del paraíso* de Marcelo Piñeyro" *Revista de Estudios Hispánicos* 41 (2007): 117-134.

---. "Riding against the Wave? *Caballos salvajes* and its critique of neoliberal cultural" *Studies in Latin American Popular Culture*. 26 (2007): 167-177.

The Fury.. Dir Juan Bautista Stagnaro. Argentina Sono Film SACI, 1997.

Reseñas/Reviews

Cristina Feijóo. *Afuera*. Madrid: Editorial Punto y Aparte, 2008, 155 pp. ISBN: 978-84-936748-1-6

As the title of Cristina Feijóo's most recent work succinctly implies, *Afuera* (First Finalist for the prestigious Certamen Narrativa Universal Award in 2008) offers an introspective and sobering reflection on a multiplicity of exile experiences. Nine closely interwoven short stories chronicle various states of alienation that result when one perceives oneself as an outsider. The tales, all but the last of which are recounted through first person narrative voices, feature a remarkable mixture of displaced Argentineans who share at least one commonality: they have each, for reasons that are not made explicit, taken up residence in Sweden. Directly linked through this intimate cast of interconnected characters, the stories collectively convey themes of separation, isolation, loneliness and loss. This is not a text of intricate plot twists. Rather, the protagonists slowly live out their somewhat directionless and rather mundane daily lives; they focus on (often difficult) interpersonal relationships, employment concerns, day-to-day monetary issues, and ways to wile away the time. At the same time, in the face of perceived exclusion, the émigrés forge bonds of solidarity and interdependence, effectively creating a supportive, tight-knit community. Ultimately, a few come to embrace the foreign land as home.

Professor and literary critic Fernando Reati, himself a former leftist militant and political exile much like Feijóo, opens the volume with informative prefatory remarks that contextualize the fictional work. Reati outlines Argentina's unstable political landscape up through the turbulent

1970s and 1980s that gave rise to the emigration of 200,000 citizens. An expert in the field, Reati then offers an overview of the many forms of memory work that continue to proliferate in repudiation of the country's last dictatorship; literary responses receive special attention. The prologue concludes with a brief but insightful analysis of both the content and style of *Afuera*. Of particular benefit to the reader already familiar with these political and cultural contexts but perhaps not as well versed in the writings of Cristina Feijóo, is a detailed discussion of her most recent work within the framework of the author's own impressively wide-ranging narrative production. Reati specifically cites militancy, political imprisonment, exile and trauma as common denominators in her literary trajectory, an oeuvre that he describes as "una literaturapersonal." (12)

While I would not suggest that *Afuera* be read as an autobiographical text, it certainly bears mentioning that Cristina Feijóo, a former political prisoner, lived in exile in Sweden for many years before returning to Buenos Aires where she currently resides. The fictional vignettes that comprise *Afuera* are set in an exotic—albeit a rather inhospitable—Stockholm, a place that, seemingly, could not be further removed from the protagonists' native Argentina. As Reati notes, images of long, dark, cold winter nights (that, in a bewildering and further disorienting fashion, begin around four in the afternoon) abound. Even as the characters struggle to adapt to extreme differences in climate, they face even more overwhelming cultural challenges including linguistic barriers and economic disparity. What remains seemingly insurmountable, however, is the unremitting anxiety of simply not fitting in. Eddy, the principal unifying character, laments being seen as a (poor) foreigner ("mi identidad de extranjero pobre," 45) or, what it is worse, to

not be seen at all and thus become “el hombre invisible” or the invisible man (44). As a result of such alienation, numerous characters suffer from varying degrees of alcohol abuse and drug addiction. This allows for occasional dramatic interludes in what are otherwise rather static plots while simultaneously permitting stylistic experimentation.

In fact, temporal dislocation accompanies geographic displacement and cultural differences. Time plays a significant role, both thematically and stylistically, throughout the narratives. The stories do not adhere to a strictly logical, linear or chronological order—neither as a collection (for example, the illness and death of a cat is mentioned in passing in an early tale, then directly narrated in a subsequent story only for the animal to casually reappear, alive and well, later in the book) nor within individual tales. Numerous stories employ frequent shifts between the protagonists’ external realities and internal monologues, nostalgic flashbacks, and altered dream (or drug-induced) states. Characters often reminisce about “la otra vida,” that is, their other (pre-exile) life. In this way, *Afuera* establishes a sense of inertia together with an additional degree of absence in presence.

Intermittent allusions to individual character’s traumatic pasts—time spent in prison, the violent appearance of military personnel into one’s private home—suggest that political circumstances have motivated the characters’ current situations of exile and illuminate their emotional states. In the prologue, Reati correctly observes that “las referencias al pasado y las razones por las que los personajes están en Suecia son mínimas, casi crípticas” (“references to the past and the reasons

why the characters are in Sweden are minimal, almost cryptic,” 17). Nevertheless, despite the text’s trend toward temporal ambiguity and circumlocution of politics, the book references one specific date: a letter written July 30, 1982, unmistakably places narrative events during Argentina’s so-called dirty war. What is more, Feijóo’s measured incorporation of metafictional devices—such as this grief-stricken missive ostensibly addressed to the character’s mother who has just passed away or the frustrated attempts of another character to write fiction—result in overtly self-conscious musings on the unhappiness and loneliness of exile.

Afuera will be of particular interest to those who specialize in diaspora studies, post-dictatorship literary production, contemporary Argentine literature, or Latin American (women’s) narrative more generally. At the same time, this collection of intricately related short stories will appeal to anyone who appreciates a beautifully constructed, lyrical narration on themes of separation, alienation, loss and death.

[Janis Breckenridge](#)

Whitman College

David William Foster, ed. *Latin American Jewish Cultural*

Production. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009, 256 pp. ISBN: 978-0-8265-1624-4

With his most recent edited book, *Latin American Jewish Cultural Production*, David William Foster picks up where Marjorie Agosín left off with her invaluable 2005 anthology *Memory, Oblivion, and Jewish Culture in Latin America*. Foster's anthology imperatively augments Agosín's work and will soon become an essential text in the growing scholarly field of Latin American Jewry. Foster's book advances this scholarly field into studies of cultural production necessary for understanding how Jewish Latin America has transcended persecution and dislocation by attempting to re-establish a communal and cohesive identity.

The volume consists of eleven essays divided into categories of identity, literature, plastic arts, film and photography. Foster's book, like Agosín's, enjoys contributions from scholars with diverse academic backgrounds: a librarian; a curator; an independent film scholar; Spanish, Portuguese, and comparative literature professors; and literary theorists, among others. The essays, Foster relays, "were recruited on the basis of cultural production that was, in some way, Jewish marked" (xiv), leaving open to interpretation the degree to and manner in which the cultural production is influenced. These ambiguities steer Foster's edition toward a widely applicable study of cultural production that does not buckle – or limit itself – in its approach and scope. That its contributors are Semitic and non-Semitic, alike, draws attention to how Latin American Jewry has cultural implications beyond concentrated localities in Brazil, Argentina, and Mexico.

Jewish identity, the adhesive that adjoins the eleven essays in this volume, comes in a multiplicity of forms. The first part of Foster's volume, titled "Latin American Jewish Identity," includes essays on cultural production of authors whose primary motivation is a sense of identity influenced by Judaism or Jewish heritage. The bulk of Berta Waldman's essay, "Notes Concerning Jewish Identity in Brazil: From Word to Image," concerns Brazilian Jewish immigrant writer Clarice Lispector. For Waldman, Lispector represents a case study for a "privileged moment in which we can contemplate a degree of cultural identity to be seen as collision and the mixture and fusion of cultures, traditions, and diverse histories" (5). She goes on to consider the effects Brazilian nationalism had on Lispector's writing and, in particular, her knowledge of Yiddish. Waldman concludes by exploring young Brazilian artists with Jewish origins that seem to address Jewish matters more explicitly than their precursors. In her essay "'Israel': An Abstract Concept or Concrete Reality in Recent Judeo-Argentinean Narrative?," Amalia Ran studies how biographic stories in several contemporary Argentine novels by Jewish Argentineans elucidate identity connections to Israel. Ran delicately probes divisive questions of Latin American Jewish identity, especially the importance of Zionism that has had nearly a sixty year history in Argentina. The last essay in the first part of Foster's volume is "Beyond Exotic: Jewish Mysticism and the Supernatural in the Works of Alejandro Jodorowsky" by Ariana Huberman. In it, she explores the influences of Jewish cultural motifs in the works of Chilean-Mexican writer, filmmaker, and performance artists Alejandro Jodorowsky, a renounced Jew. Huberman detects Jewish influence of mysticism,

the Kabbalah, and folk beliefs in Jodorowsky's work, showing that Jewish cultural production does not only come at the hands of those who identify as Jewish.

The second part of Foster's book, "The Literary Road," contains studies of Latin American Jewish literature. It opens with Márcio Seligmann-Silva's chapter, "Writing on the Shoah in Brazil," on reflexive Holocaust literature by both Jewish immigrants to Brazil and Brazilian Jews who were compelled to write about the subject. This body of work, Seligmann-Silva notes, has not received much national or international attention despite its quality and pervasiveness among Jewish writing in Brazil. Naomi Lindstrom returns the reader to the imperative works of Jewish-Brazilian writer Clarice Lispector. Her study, "Judaic Traces in the Narrative of Clarice Lispector: Identity Politics and Evidence," deals with Lispector scholarship since the 1970s and how many scholars have unreasonably extrapolated from and misinterpreted Lispector's identity in her writing. Lindstrom argues that Jewish elements in Lispector's writing have broadened the group of "literary texts and writers that come under the purview of Latin American Jewish cultural studies to include writers who do not thematize Jewish topics, but whose Jewishness may be sought in less tangible manifestations" (94). The final essay in the collection on literature is "Argentina's Wandering Jews: Judaism, Loyalty, Text, and Homeland in Marcelo Birmajer's *Tres mosqueteros*" by Sarah Giffney. Giffney considers the *Tres mosqueteros* by Marcelo Birmajer as a key in understanding the transitioning loyalties of Argentine Jews away from religion. The novel's unremitting humor, Birmajer finds, emphasizes Jewish community and discusses a loyalty defined more by the cultivation of community than by a belief in God.

“The Plastic Arts” is the third part in Foster’s volume on cultural representations of Latin American Jewry. Laura Fellman Fattal’s chapter, “Spectacle and Spirituality: The Cacophony of Objects, Nelson Leirner (b. 1932),” examines the ways in which Nelson Leirner’s talismans and installations, among other projects, express the hybridity of his own Jewish identity. Indeed, Leirner’s work, Fattal suggests, can be seen as a synecdoche of Jewish Latin American (plastic) artists: the artists “eschew direct depictions of religion, the Holocaust and Zionism, but their work is rife with allegory and conjecture” (133). Janis Breckenridge considers the contentious public debate in Buenos Aires, Argentina about the Jewish community’s resolve to establish memorial sites for the victims of dictatorial state terrorism in her chapter “Text and the City: Design(at)ing Post-Dictatorship Memorial Sites in Buenos Aires.” She considers three sites (Parque de la Memoria, El Club Atlético, and Museo de la Memoria) as crucial examples of the ongoing debate in Argentina of how to grapple with the devastating memory of the last dictatorship in concert with two testimonial texts – one from Jewish detainee Nora Strejilevich and the other from a national commission – linked to El Club Atlético. These sites and texts, Breckenridge describes, act like a collective memory of Argentina’s *desaparecidos*.

Foster’s anthology takes a turn toward the visual arts in its last part, “Film and Photography.” Ilene S. Goldman opens the section with a study on the tensions of Jewish identity in a Mexican comedy, its literary predecessor and successor, “Mexican Women, Jewish Women: *Novia que te vea* from Book to Screen and Back Again.” Though the film and novels look at their comfortable lifestyles, Goldman highlights the identity crises many Mexican Jews face in their everyday lives thematized by all three works, establishing a fruitful dialogue between

them. Hernán Feldman's chapter, "Catastrophe and Periphery: July 18, 1994 and September 11, 2001, on Film," looks at the darker side of Jewish life, in particular the fatal consequences of terrorism in both Argentina and the United States, through cinematic responses. The Jewish response to these catastrophic events is of particular concern to Feldman who examines the ideological issues that stem from these. Foster concludes the collection, and the book, with a poignant essay on Judeo-Brazilian photographer Madalena Schwartz. His chapter, "Madalena Schwartz: A Jewish Brazilian Photographer," parallels Huberman's earlier chapter on Jodorowsky. Schwartz, like Jodorowsky, is an artist whose production does not explicitly concern cultural Jewish motifs. Yet Schwartz's work, as Foster points out, "demonstrates a particular Jewish commitment to the Other" (211). Perhaps the most renowned portrait photographer in Brazil, Schwartz's work unconditionally captures the interface of art, politics, and identity. Foster's anthology builds upon a body of scholarship that is concerned with Latin American Jewish identity within their cultural production. Agosin's 2005 anthology more than merely contributed to the fields of both Jewish and Latin American Studies. Agosin's edition broadened the applicability of Latin American Jewry to disciplines beyond the humanities and social sciences. Her edition is unique for its multifarious contributors: creative writers, historians, literature scholars, anthropologists, social scientists, and artists. The fifteen pieces it presented ranged from poignant anecdotes of émigré and recollections of Sephardic legacy to academic studies of Jewish humor and devastating chapters on Jewish persecution. Foster's compilation naturally parallels Agosin's. Indeed, Latin American Jewish Studies is multidisciplinary and should not restrict its ambition to an already blazed path. Foster, astutely, has taken the field of Latin American Jewish Studies yet another step with this carefully compiled book.

The force of Brazilian, Argentinean, and Mexican localities upon academic discourse, however, remains one of the few shortcomings of Foster's *Latin American Jewish Cultural Production*. By his own admission, Foster's book draws attention to the three major Jewish loci in Latin America: Argentina, Brazil, and Mexico. Ariana Huberman's study of Chilean Alejandro Jodorowsky's films, performances, and writings provides the only exception in this volume to studies of the three major Jewish societies. Foster's volume, thus, runs the risk of cultural reductivity; that is, reducing a culture to a certain nexus or origin thereby overlooking peripheral cultural production. Peripheral cultural production frequently proves to be the most fruitful for academic study and therefore should merit more attention than it currently enjoys. Foster, however, acknowledges the volume's limited scope and identifies it, aptly, as a point of departure for further academic study of Latin American Jewry in Cuba, Peru, Colombia, Venezuela, and Uruguay. The opened space for further studies of cultural production in these "peripheral" Latin American Jewish societies invites a potentially groundbreaking – and multidisciplinary – study that could reshape conceptions of Jewish representation around the world, forging intersections between topics as disparate as psychoanalysis, feminism, postmodernism, Marxism, and postcolonialism.

Works Cited

Agosín, Marjorie (Ed.). *Memory, Oblivion, and Jewish Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2005

Foster, David William (Ed.). *Latin American Jewish Cultural Production*. Nashville:

Vanderbilt University Press, 2009.

[Bécquer Medak-Seguín](#)

Whitman College